بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

التجربة الروائية عند يوسف إدريس

إعداد
ميسون محمود نايل شياب
إشراف الأستاذ الدكتور
نبيل حداد

2008

حقل التخصص /ادب ونقد

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

التجربة الروائية عند يوسف إدريس

إعداد

ميسون محمود نايل شياب

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

في جامعة اليرموك/ تخصص أدب ونقد

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد .... مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور موسى ربابعة .... عضواً

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ .... عضواً

الأستاذ الدكتور محمد الشنطي .... عضواً

الدكتور نايف العجلوني .... عضواً

2008

الإهداء

إلى روح من كانت عيونها نوراً يضيء لي الدرب

إلى من علمتني الصبر

إلى من علمتني أن الحياة عطاء مستمر بلا مقابل

إلى من أعطتني كل شيء إلى نبض قلبي

إلى روح أمي الغالية ....

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

الملخص

شغلت التجربة الإبداعية ليوسف إدريس حيزاً مهما على صعيد الأدب العربي في القرن الماضي؛ إذ كان لأعماله الأدبية المختلفة حضور هام على الساحة الفكرية العربية، يتجلى هذا واضحاً بكم الدراسات والأبحاث والمقالات التي عن منجزه الإبداعي من قصة قصيرة ومسرح ورواية.

ولعل اللافت من خلال تتبع الأعمال النقدية التي انشغلت بدراسة وتحليل أعمال يوسف إدريس، أن جلها كان ينطلق من إسهامات إدريس في مجال القصة القصيرة على وجه الخصوص، وذلك لما كان لهذا المبدع من أثر واضح على هذا النمط السردي في الثقافة العربية، إذ أنه يعد من أبرز كتاب القصة القصيرة العربية بشهادة النقاد والدارسين.

ولما كانت إبداعات يوسف إدريس الروائية ذات أهمية كبرى في مسيرته الإبداعية، بوصفها مثلت تجربة واسعة النطاق امتدت طوال سنين حياته الإبداعية، فقد جاءت هذه الدراسة للبحث في منجز يوسف إدريس الروائي على وجه الخصوص، وذلك لما تمثله تجربته الروائية من أهمية كبرى في الثقافة العربية، كما أن المتتبع لمجمل الدراسات التي تناولت أعمال إدريس، يلحظ أن اهتمام النقاد والدارسين كان في الغالب يرتكز على يوسف إدريس القاصّ، دون أن تشغل أعماله الروائية ذات الاهتمام الذي لاقته إبداعاته القصصية.

وانطلاقاً من ذلك فإن هذه الدراسة ستحاول البحث في أعمال يوسف إدريس الروائية، وستحاول التعرف على تطورها الفني والكشف عن المضامين والرؤى الفكرية التي احتوتها أعماله الروائية. وبغية تحقيق ذلك فإن هذه الدراسة ستتكئ على عدد من النظريات النقدية الخاصة بتحليل مكونات الخطاب الروائي كالزمن والفضاء والشخصيات الروائية. أما المخطط الذي سارت عليه هذه الدراسة، فقد كان مكوناً من مقدمة وستة فصول وخاتمة، فأما المقدمة فقد تضمنت أسباب اختيار أعمال يوسف إدريس لدراستها، بينما جاءت فصول الدراسة الخمسة على النحو الآتي:

- الفصل الأول: الزمن في روايات يوسف إدريس.

- الفصل الثاني: الفضاء في روايات يوسف إدريس.

- الفصل الثالث: الشخصية الروائية.

- الفصل الرابع: السارد وأصواته.

- الفصل الخامس: الصيغ السردية.

وفي الخاتمة حاولت الدراسة أن تبين أبرز القضايا التي ناقشتها، موضحة ما توصلت إليه من نتائج تختص بتجربة يوسف إدريس الروائية.

المقدمة:

تحاول هذه الدراسة أن تبحث في بنية روايات يوسف إدريس انطلاقا من أن كل عمل إبداعي يعكس تجربة معينة خاصة لمبدعها ، ولابد لهذه التجربة من أن تحمل رؤية تعكس موقف مبدعها من الكون والحياة، ويوسف إدريس واحد من الأدباء المميزين الذين أضافوا كثيرا من الأعمال المميزة إلى الأدب العربي ، فقد كتب في جميع المجالات الأدبية من قصة ومسرح ورواية ومقالة وشعر فضلاً عن إسهاماته الصحفية بكمٍّ من المقالات السياسية على امتداد تاريخه النضالي والإبداعي.

وقد كان من الواضح من خلال تتبع ما كتب عن يوسف إدريس عبر مسيرته الإبداعية الطويلة، أن الاهتمام الذي أولاه له النقاد كان منصباً على إبداعه القصصي، ولعل هذا أمر جلي لاسيما أن إدريس يعد واحداً من كبار المسهمين في التأسيس لفن القصة القصيرة في الأدب العربي، تمثل ذلك بقدرته الهائلة على التعامل مع فن القصة القصيرة على وجه الخصوص، وقد تنبه كثير من النقاد إلى هذه الموهبة، حيث "مثلت تجربة يوسف إدريس القصصية منعطفاً أدبياً جديداً في مسار الأدب العربي المعاصر تجاوز فيه الكاتب أنماط التعبير الرومانسي السائدة آنذاك، بحثاً عن الخصوصية المحلية الخالصة، لذلك جاءت مجموعته الأولى " أرخص ليالي" (1954) حدثاً أدبياً خاصاً رحب به الجميع وعلى رأسهم طه حسين الذي قدم لمجموعة إدريس الثانية " جمهورية فرحات" ونوه بموهبة صاحبها"[(1)]. وأشار غيرهم إلى أهمية ما قدمه إدريس على صعيد القصة القصيرة في العالم العربي، بوصفه أحد أهم أعلامها، إن لم يكن أهمهم " إن القصة الفنية الأصيلة والناضجة لم ترفرف رايتها إلا في مرحلة الخمسينيات، وعلى يد عدد من الكتاب والمبدعين الكبار، يقف في طليعتهم الكاتب الراحل يوسف إدريس، الذي بدأ يكتب القصة القصيرة منذ أوائل عام 1951، وما هي إلا سنوات قليلة جداً حتى برز اسم يوسف إدريس علماً من أعلام القصة القصيرة

---

(1) فلوح، نزار، البحث عن اليقين المراوغ، قراءة في قصص يوسف إدريس، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 677، تاريخ 1999/9/25.

الأمر الذي حدا بكثير من النقاد على الرغم من اختلاف مواقعهم الفكرية والسياسية إلى الإعلان الصريح عن ولادة القصة العربية القصيرة على يد رائدها يوسف إدريس"(1).

وقد لاقت أعمال يوسف إدريس الروائية والمسرحية اهتماماً من الدارسين والباحثين، لكن هذا الاهتمام لم يكن بمستوى ما نالته تجربته القصصية، ونظراً لما تمثله التجربة الروائية عند إدريس من أهمية ولما تثيره من إشكالات، فضلاً عن طرحها لمضامين فكرية وإنسانية ترتبط أشد الارتباط بالإنسان المصري خصوصاً، والإنسان العربي عموماً، فقد جاءت هذه الدراسة تحاول البحث في أعمال يوسف إدريس الروائية، بغية الكشف عن تجلياتها الفنية والفكرية، وقد اتبعت هذه الدراسة منهجاً استقرائياً تحليلياً، وذلك عن طريق دراسة الأعمال الروائية ليوسف إدريس، ثم ما كتب عنها من أعمال نقدية، بغية رصد الملامح الأساسية التي يمكن أن تظهر عبر دراسة رواياته والحيز الذي شغلته نقدياً.

ثم عمدت الدراسة بعد ذلك إلى دراسة مكونات الخطاب السردي في أعمال يوسف إدريس الروائية، انطلاقاً من عدد من المفاهيم السردية التي تبلورت في نظريات الرواية الحديثة، وقد كان التصور العام لهذه الدراسة مكوناً من ستة فصول وخاتمة جاءت على النحو الآتي :

الفصل الأول :

الزمن في روايات يوسف إدريس.

وقد حاول هذا الفصل دراسة الزمن في روايات يوسف إدريس، وتحليل مكوناته وأساليب يوسف إدريس في التعامل معه، وصولاً إلى تقرير أبرز ملامح البنى الزمنية في أعماله الروائية،ومن ثم حاولت الدراسة تحليل المضامين الفكرية التي تظهر من خلال دراسة الزمن في روايات إدريس المختلفة.

الفصل الثاني :

الفضاء في روايات يوسف إدريس.

(1) نعمة اسكندر ، يوسف إدريس بين الموهبة والأزمة القصصية، www.an-nour.com/old/old/152/culture&arts/culture_arts.htm

حاولت الدراسة في هذا الفصل أن تتتبع أبرز الملامح التي يتشكل بوساطتها الفضاء الروائي عند يوسف إدريس، وتم ذلك عن طريق تقسيم الفضاء وفق ارتباطه بالحيز المكاني الذي يشغله، فكان أن تعاطت الدراسة مع فضاء الريف، وفضاء المدينة، وفضاء الآخر بوصفها مكونات أساسية. قام المكان في أعمال يوسف إدريس بواسطتها، وتشكل تبعاً لخصوصيتها.

الفصل الثالث:

الشخصية الروائية.

كان يوسف إدريس ملتزماً تجاه مجتمعه، ذلك المجتمع الذي يرزح أفراده تحت وطأة كثير من القيم البالية، والحياة الصعبة القاسية، ومن ثم فقد جاءت نماذجه الإنسانية لتصور حال الإنسان بتجلياته المختلفة، سواء أكان فلاحاً أم عاملاً، أم موظفاً حكومياً، وكانت القضايا السياسية أيضاً تشغل إدريس دوماً، وذلك تجاوباً مع الواقع السياسي الذي عاشته مصر وغيرها من البلدان العربية، فظهر ذلك واضحاً في كثير من تجاربه الروائية من خلال إلحاحه على شخصية المناضل الذي يبحث عن الحلول الجماعية للمجتمع الذي يعيش فيه.

كل ذلك أدى إلى تنوع واضح في الشخصيات التي ظهرت في أعمال يوسف إدريس، وهو ما حاولت الدراسة دراسته وتتبع أبرز ملامحه عبر تحليل مكونات الشخصية في روايات إدريس، وإبراز دورها وعلاقتها مع مكونات الرواية، شكلاً ومضموناً.

الفصل الرابع:

السارد وأصواته.

يعد السارد واحداً من أهم مكونات الخطاب السردي، ومن ثم فقد حاولت الدراسة في هذا الفصل أن تدرس السارد وأساليب تعامله مع المتن الروائي في أعمال يوسف إدريس الروائية.

الفصل الخامس:

الصيغ السردية.

حاولت الدراسة في هذه الفصل أن تدرس الصيغ السردية التي تظهر في أعمال يوسف إدريس الروائية عبر محورين، الأول هو السرد الذي يعد مقوماً أساسياً للرواية بوصفها جنساً أدبياً سردياً، الاخر هو اللغة وتمت دراستها من خلال علاقتها بالسرد والحوار،

وأساليب يوسف إدريس في توظيف اللغة المحكية في رواياته تحقيقاً لغايات فنية ورؤى فكرية خاصة.

وبعد أن استوفت الدراسة البحث في أعمال يوسف إدريس الروائيـــة وفـــق الخطـــة الموضوعة لها، فقد قدمت الدراسة أخيراً خاتمة تضمنت عرضاً لأبـــرز الإشـــكالات التـــي واجهتها، والقضايا التي ناقشتها، فضلاً عن أبرز النتائج التي توصلت إليهـــا فيمـــا يخـــتص بأعمال يوسف إدريس الروائية.

لقد حاولت هذه الدراسة أن تبحث في منجز واحد من أهم المبدعين العرب في القرن الماضي، وقد واجهت الدراسة في سبيل تحقيق ذلك صعوبات كبيرة، نظراً لطبيعـــة أعمـــال يوسف إدريس وخصوصيتها التي كانت إفرازا لأديب شغلته قضايا وطنه وأمته علـــى وجـــه الخصوص ، والقضايا الإنسانية على وجه العموم .

الدراسات السابقة

ظهر اهتمام النقّاد والأدباء بأعمال يوسف إدريس مبكراً منذ اللحظات الأولى لظهوره على الساحة الأدبية في مصر ، إذ شكلت مجموعته القصصية " أرخــص الليــالي " أهميــة واضحة في المشهد الثقافي العربي ، وقد روّج لهذا العمل الدكتور طه حسين ، وكتب عنــه ، وقد توالت اهتمامات النقاد بأعمال إدريس القصصية على وجه الخصوص ، لكن الملاحظ أن أعماله الروائية لم تلقَ اهتماما كبيراً ، ومن ثم فإن الدراسة في حدود بحثها لم تعثــر علــى دراسة مستقلة تحاول البحث في أعمل يوسف إدريس الروائية . وستحاول الدراسة فيما يلــي من صفحات أن تعرض لعدد من أهم الدراسات التي بحثت في منجز يوسف إدريس الإبداعي ، وهي دراسات وأبحاث أفادت منها الدراسة في بحثها في المنجز الروائي لأعمــال يوســف إدريس.

الإبداع القصصي عند يوسف إدريــس . ب . م . كربرشــويك . 1979 . ترجمة رفعت سلام .

تحاول هذه الدراسة أن تقدم رؤية شاملة لعالم يوسف إدريس القصصي منذ مجموعتــه الأولى " أرخص الليالي " الصادرة سنة 1954 وحتى مجموعته "بيت من لحم " الصادرة سنة 1971 .

ويحاول المؤلف في هذا العمل أن يدرس يوسف إدريس وأعماله دون إهمال للسياق التاريخي الذي قاد إدريس إلى هذه المكانة الهامة في عالم القصة القصيرة ، ودون إهمال لظروف القصة القصيرة في مصر وعوامل نشأتها وتطورها وصولاً إلى إدريس . كما يحاول المؤلف أن يرصد المؤثرات المختلفة التي أثرت في أعمال إدريس الإبداعية ، سواء تلك المرتبطة بحياته الخاصة ، والواقع الاجتماعي والسياسي ، أم بتلك المرتبطة بقراءاته الأدبية ، إذ يذكر المؤلف أسماء عشرات المؤلفين الغربيين الذي يرى أن إدريس تأثر بهم .ويصف المؤلف دراسته هذه بأنها أولى دراسة متكاملة لعالم يوسف إدريس القصصي آخذة في الاعتبار سياقها الأدبي والتاريخي.

يوسف إدريس والتابو . فؤاد طلبة ، 1985 .

يحاول مؤلف الكتاب أن يعرض لإبداعات يوسف إدريس ودراسة المضامين الفكرية التي تتضمنها ، وهو لا ينشغل بتحليل أعمال يوسف إدريس فنيا بمقدار ما يحاول أن يبين أبرز الحواجز التي حاول يوسف إدريس تجاوزها وكسرها في المجتمع المصري خصوصا والمجتمعات العربية بشكل عام ، ومن ثم فقد جاء عنوان الكتاب " يوسف إدريس والتابو " متوافقا مع رؤية المؤلف بأن إدريس يعدّ واحدا من أجرأ المبدعين العرب في التعاطي مع القضايا المحرمة في الثقافة العربية . كقضايا الجنس ، والعلاقات المحرمة ، والنفاق الاجتماعي والديني الذي كان المجتمع يرزخ تحت وطأته .

مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريس ، السعيد الورقي ، 1990 .

حاول المؤلف في هذه الدراسة أن يتتبع مسار الرؤية الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريس من خلال دراسة وتحليل مجموعاته القصصية ، كما حاول أن يدرس مدى تأثير الرؤية الخاصة بإدريس على تطور وصيغة الكاتب لقصصه . ومن ثم كيف تتطور الصياغة الفنية تبعا لتطور الرؤية . ومن ثم حاول المؤلف أن يتتبع أعمال يوسف إدريس القصصية منذ إصدار مجموعته الأولى "أرخص الليالي " سنة 1954 وحاول تقسيم فترات إبداع إدريس القصصية إلى ثلاث مراحل واقعية على النحو الآتي :

- المرحلة الواقعية الرومانسية .

- المرحلة الواقعية النقدية الأولى .

- المرحلة الواقعية الإنسانية .

- المرحلة الواقعية الرمزية . المرحلة الواقعية النقدية الثانية ، التي سماها المؤلف " نحو واقعية مصرية " .

بعد ذلك حاول المؤ0.02لف البحث في كل مرحلة من هذه المراحل محاولا تبيّن أبرز الملامح الفنية والفكرية التي تميز كل مرحلة عن المراحل الأخرى .

قصة الأنثى غير المتعلمة في أدب يوسف إدريس ، حسين عيد ، 1991 .

يحاول الباحث في هذه الدراسة أن يقارب نظرة يوسف إدريس للأنثى وفق الظروف الاجتماعية التي نشأت فيها ، وهو يحاول أن يدرس أساساً نماذج للشخصية الأنثوية غير المتعلمة في أدب إدريس . والكاتب قام بأخذ نماذج من مختلف أعمال إدريس القصصية والروائية ، وقام بتقسييم الأنثى إلى قسمين :

- الأنثى العاملة .
- الأنثى غير العاملة .

ويحاول الكاتب أن يدرس كل صنف على حده ، محاولاً ربط الأنثى بالظروف التي رسمها إدريس في أعماله التي كانت تهتم أصلا بالحياة الاجتماعية للأنثى في مصر ، وكيف أثرت ظروف النشأة على هذه الأنثى لا سيّما هذه الأنثى الأمية التي لم تلق اهتماما من أي جهة ، فكانت في الغالب ضحية ظروف صعبة ، فرضتها عليها البيئة التي عاشتها ، ولم تستطع تجاوزها.

البحث عن اليقين المراوغ / قراءة نقدية في قصص يوسف إدريس .

فاروق عبد القادر ، 1998 .

تحاول هذه الدراسة أن تبحث في أعمال يوسف إدريس القصصية كما يبدو من عنوانها ، إذ يرى المؤلف أن فن القصة القصيرة هو الفن الأكثر تمثيلا ليوسف إدريس والأكثر تعبيرا عن إبداعه ، لكنه لا يهمل القيمة التي تتوفر عليها بقية أعمل إدريس الروائية والمسرحية ، وقبل الشروع في القراءة النقدية يحاول المؤلف أن يشير إلى المكانة التي يمثلها إدريس في فن القصة ، فيرى أن تجربته القصصية تمثل منعطفاً أدبيا جديدا في مسار الأدب العربي بتجاوزها أنماط التعبير الرومانسي التي كانت سائدة آنذاك ، بحثا عن خصوصية محلية خالصة .

بعد ذلك يحاول المؤلف تحديد المنظومات التي تتدرج تحتها أعمال إدريس القصصية ويحددها في ما يلي :

- علاقة الفرد بالجماعة .

- علاقة المرأة والجنس .

- تحولات الواقع

الفصل الأول

الزمن في روايات يوسف إدريس

السرديات وتحليل الزمن الروائي

اتجه النقد الأدبي في اشتغاله على النصوص الأدبية في القـرن الماضـي اتجاهـات معرفية جديدة لم يألفها الخطاب النقدي الكلاسيكي بكل تياراته التاريخية والاجتماعية والنفسية تحقق ذلك بفعل المناهج والفرضيات التي ظهرت تباعاً بدءاً من الشكلانيين الروس، مـروراً بالبنيوية والتفكيكية وغيرها، وعلى الرغم من كون كل المقاربات التي تحاول تفسير الظواهر الأدبية بما فيها النصوص السردية تندرج تحت مصطلح (الشعرية) الذي يعني بالكيفية التـي تحقق بها النصوص شرط الأدبية، إلا أن ما يمكن ملاحظتـه إذا تتبعنـا مـسار الدراسـات السردية، أن للسرد خصوصية تميزه عما سواه من الأجناس الأدبية، مما أفسح المجال لظهور مقولات ونظريات تخص السرد وحده، وهكذا كانت معظم النظريات التي تحـاول التأسـيس لرؤى موضوعية غايتها دراسة النصوص السردية تندرج مجتمعة تحت مسمى السرديات، أو (علم السرد) بصرف النظر عن انتماءات أصحابها للبنيوية سوا قبلها أو بعدها.

إن السرديات هو المصطلح الذي يطلق عادة على مجموعة الأدوات والنظريات التي تستخدم لتحليل النصوص السردية، وابتداء من الشكلانيين الروس بدأت الدراسـات الـسردية تأخذ مساراً جديداً "فبينما كانت علوم الأدب التقليدية تعنى أساساً بمادة الأدب الأولية وتطلـق عليها المضمون، مغفلة ما عداها ، جاءت المدرسة الشكلية للتمييز بـين عمليـات التركيـب والمواد التي يتم تركيبها فيما أفسح المجال أمام الاتجاهات البنائية الحديثة في النقد الأدبي)(1).

ومن هنا يميز الشكلانييون بين المتن الحكائي-الذي هو: النظـام الـوقتي والـسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث، أو أدخلت في العمل- والمبنى الحكائي الذي يتكون من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعـي ما يتبعها من معلومات تعينها(2). وبرأي الشكلانيين فإن المبنى الحكائي هو ما يتـوفر علـى شرط الأدبية، ومن ثم يكون وحده جديراً بالدراسة والتحليل بينما لا يعدو المتن الحكـائي أن يشكل المادة الخام التي تنتظر يد المؤلف الذي يشكلها، ويلاحظ أن معظم المشتغلين بالـسرد

---

(1) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون العامة، 1987، ط1، ص86.

(2) توماشفسكي، بوريس، نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ط1، ص180.

ومن منطلق الشكلانيين الروس نفسه يحكمون التمييز بين هذين المستويين بأشكال مختلفة مثلما يتضح في أعمال (تودروف) (القصة مقابل الخطاب) أو جيرار جينيت (القصة مقابل الحكاية) كما ويلاحظ أن تركيز تودروف وجينيت أثناء التحليل كان ينصب على (الخطاب) بوصفه التلفظ الذي يخبر عن عالم القصة، لذلك فهما يعنيان بالمظاهر اللغوية لهذا الخطاب وما ينطوي عليه من رواه وأساليب سرد ورؤى، ويعرف اتجاههما هذا بالسردية اللسانية، ويعد رولان بارت فضلاً عن تودروف وجينيت من أبرز ممثلي هذا الاتجاه، وفي الجهة المقابلة يمكن أن نميز من خلال أعمال فلاديمير بروب، كلود ليفي شتراوس، وغريماس أن مشروعهم كان ينهض أساساً على مضمون الأفعال السردية والسرد الذي يكونها، ويعرف هذا الاتجاه بالسردية الدلالية، وما ينبغي ملاحظته أن التمييز بين هذين الاتجاهين ما هو إلا إجراء شكلي أملته المادة التي ركز عليها كل اتجاه، ولا يعني بالضرورة أنهما متناقضان، وقد أفضت الدراسات بالفعل إلى الدمج بين هذين الاتجاهين على نحو ما يتضح في أعمال جاتمان وجيرالد برنس[(1)].

ويظل الإشكال الأهم قائماً بالكيفية التي تقارب فيها نظريات سرد النصوص، إذ هي تعطي الأولوية للتحليل على حساب التأويل، مما دفع كثيراً من الدارسين إلى انتقادها، وأياً يكن من أمر مثل هذه الانتقادات التي تبلورت أساساً في نطاق نظريات ما بعد البنيوية، يظل التأويل فعالية رئيسية، غير أن السرديات تسعى -بمنهجية دقيقة- إلى كبح جماح النزعة التأويلية التي سادت الدراسات النقدية، فبدلاً من الاعتماد على التأويل وسيلة وغاية، تسعى السرديات بداية إلى دراسة الأسس والقوانين التي تحكم بنية النص، مما يسهم بفعالية عملية التأويل لاحقاً. (2)

إن أنماط السرد في العالم لا حصر لها، وهي تتنوع ضمن عدد كبير من الأجناس وتتوزع إلى موارد متباينة، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنظومة شفوية كانت أم مكتوبةً، والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والسرد حاضر في الأسطورة والحكاية والخرافة وفي

---

(1) انظر، إبراهيم، عبدالله، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص146.

(2) لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي،المركز الثقافي العربي،بيروت ط1991،1،ص9.

الحكاية على لسان الحيوانات والملحمة والتاريخ والمأساة والملهاة والدراما واللوحة المرسومة في السينما، وعلم السردية حاضر في كل الأزمنة والأمكنة وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مـــن تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد شعب بدون سرد وهذه السرود تكون مستساغة بشكل جمـــاعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة(1).

إن المحور الأهم المتعلق بدراسة الزمن الروائي في هذا الإطار يتعلق أساساً بالتمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ، فالزمن الذي يتحدث عنه النص الروائي وتـــدور فيـــه الأحداث واقع ضمن نطاق " الزمن التاريخي " الذي يمكن التعرف عليه مـــن خـــلال المـــتن الحكائي للرواية ، أما الزمن الروائي ، القائم أساساً على المفارقات الزمنية ، واللعب بـــالزمن فيتشكل وفق رؤية المؤلف الخاصة ، ويمكن تحليله ودراسته بوساطة تتبّع العلاقات الزمنيـــة الواقعة في المبنى الحكائي للرواية .(2)

بناء الزمن:

يعد الزمن عنصراً أساسياً من العناصر المميزة للنصوص الحكائية بشكل عام لكونها تتكئ كثيراً على التفاعل بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة منها ما هو خارجي، ومنها مـــا هو داخلي، ولهذا نجد بعض المنظرين يعرفون الرواية على أنها "فـــن يقـــوم علـــى الـــزمن كالموسيقي مقابل فنون المكان كالرسوم(3).

والتعامل مع الزمن مثله مثل التعامل مع الشخصيات واللغة وبقية عناصـــر الـــسرد ومكوناته الأخرى؛ فالرواية لها زمنها (الداخلي) التخييلي، وهو زمن يختلـــف عـــن الـــزمن الفيزيائي(التاريخي) الذي تحكي عنه الرواية أو الذي تتناول عناصر منـــه كالشخـــصيات أو الأحداث(4).

---

(1) بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، ص 9.

(2) عزام ,محمد ,تحليل الخطاب الادبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ,اتحاد الكتاب العرب ,دمشق ,2003,ط1,ص77.

(3) بو طيب،عبد العال،اشكالية الزمن في النص السردي،فصول،1991،ع2،م2،ص2.

(4) انظر العيد،يمنى،في معرفة النص،دار الافاق الجديدة،دمشق،1983،ص229.

والرواية هي فن تشكيل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه في تجلياتها المختلفة المثيولوجية والدائرية والتاريخية والبيوجرافية والنفسية(1). ومن الناحية الفنية فالزمن قسمان كما تشير سيزا قاسم، فالأول الزمن التاريخي البيوغرافي الذي يمثل العالم الخـــارجي الذي يسقط عليه الروائي عالمه التخييلي باعتبار أن التاريخ ذاكرة البشرية والآخـــر الـــزمن النفسي الروائي(2).

أما يمنى العيد فترى أن الزمن التاريخي هو جزء من طبيعة الزمن الروائي لأن لـــه المقدرة على الإيحاء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث، عالم حقيقي وليس عالما متخيلا ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة في الرواية لتشكلا عالما جديدا يبدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية جمالية تجعل الرواية –وان اعتمدت على الواقع – انزياحاً عن الواقع حيث لا يطابق الواقع المادي ولا يحاكيه بل يفارقه .(3)

إن الحديث عن الزمن السردي له أشكال مختلفة في استباق الأحداث واســـترجاعها، ولهذا يقترح (جيرار جينيت) دراسة ذلك من خلال دراســـة تقنيـــات الـــزمن: (الخلاصـــة، الاستراحة، القطع، المشهد، التناوب، الانتقال، الاســـتغراق، المـــسافة، الـــصيغة، الحـــدث، المنظور، التبئير)، ويطلق جينيت تسمية (الترتيب الزمني) بنظام ترتيب الأحداث، أو المقاطع في الخطاب السردي من خلال نظام تتابع هذه الأحداث، أو المقـــاطع الزمنيـــة نفـــسها فـــي النص.(4)

إن الزمن الذي يضفي على تشكله طبيعة نظامية، هو زمن القص الذي يوظفه السارد على مستوى التداخل بين مستوى الزمن ومستوى الشخصية، هذا التداخل يؤدي إلى التـــداخل الوظائفي بين مدلولات الزمن، ومدلولات حضور الشخصية في عملية القص، ويقود أيضاً إلى إضفاء الجو الدرامي الحركي على تشكل دوال النص.(5)

---

(1) برادة، محمد، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، فصول،ع4 ، م11، 1993، ص22..

(2) قاسم، سيزا، بناء الرواية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984 ،ص 64.

(3) انظر العيد ،يمنى ،مرجع سابق ،ص229 .(4).

(4) انظر يقطين،سعيد،تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط1989،1 ،ص66.

(5) يقطين سعيد ,المرجع السابق ,ص70 .

ولأجل الكشف عن البنى الزمنية في أعمـــال يوســـف إدريـــس ســـتحاول الدراســـة استعراض آراء جيرار جينيت ومفاهيمه للزمن الحكائي، فجينيت ينطلق من التمييـــز الـــذي أقامه الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وهو تمييز كان حاســـماً فـــي الدراسات السردية، تتجلى أهميته على نحو خاص فيما يتعلق بدراسة الزمن الحكائي على نحو ما يتضح في تحليل جيرار جينيت للزمن في رواية مارسيل بروست (بحثاً عن الزمن الضائع) ضمن كتاب خطاب الحكاية. ([1]).

ستتبنى الدراسة مصطلحي (القصة) و(النص)، بديلين لمصطلحي الشكلانيين الروس المتن والمبنى الحكائيين ولمصطلحي جيرار جينيت (القصة) و(الحكاية) وذلك تحاشياً لما قـــد يسببه المفهوم الذي يحيل عليهما لفظا القصة والحكاية في الثقافة العربية من لـــبس، دون أن يخرج تحليل الزمن عن ذلك الذي اقترحه جينيت في كتابه خطاب الحكاية، وتأسيساً على ذلك تشير القصة إلى مجموعة الأحداث المجردة من أي تنظيم داخل النص " أي هـــي مجموعـــة الأحداث كما يفترض أنها وقعت قبل تدخل السارد على أساس أن السرد هو المسئول داخـــل النص عن تنظيم وإعادة بناء هذه الأفعال، بينما سيشير النص إلى الخطاب الذي مـــن خلالـــه ندرك هذه الأحداث، وهذا الإدراك لا يمكن أن يتحقق لنا إلا بواسطة القراءة التي يتيحها لنـــا النص، أي أن النص هو ما نقرأ.

إن إعادة تنظيم الأحداث داخل النص يقتضي عدداً من المفارقات الزمنية بين زمـــن القصة وزمن النص، على الأقل فإن زمن القصة متعدد الأبعاد إذ يمكن لمجموعة من الأحداث أن تقع في آن واحد، بينما زمن النص خطي بالضرورة، ثم إن إدراكنا لهذه الأحداث داخـــل النص لا يمكن أن يتحقق إلا بعد تدخل السارد الذي يتحكم وفق رؤى خاصة بما يسرد لنا، إذ قد يركز على مجموعة من الأحداث، مهملاً أخرى، مسهباً في الحديث عن فترات زمنية معينة أو قافزاً عن فترات أخرى، هذا يعني أننا سنواجه عدداً من المفارقات التي تنشأ بـــين زمـــن القصة وزمن النص، ومن ثمة سينصب تحليل الزمن على كشف هذه المفارقات على النحـــو الآتي ([2]) .

([1]) انظر:جنيت،جيرار،خطاب الحكاية،ص25 وما بعدها.

([2]) انظر : جينيت ,جيرار , خطاب الحكاية , ص30 .

1. الترتيب:

تقوم دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما على مقارنة نظام تسلسل الأحداث أو المقاطع الزمنية في القصة، بنظام ترتيب هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية داخل النص، وكما يقول جينيت فإن الكشف عن هذه المفارقات يقتضي تصور وجود حالة مثالية يقاس بناءً عليها مدى التوافق أو التنافر الحاصل بين ترتيب الأحداث في القصة وتنظيمها داخل النص، هذه الحالة يسميه جينيت (درجة الصفر)، التي تكون حالة توافق تام من حيث ترتيب الأحداث بين زمني القصة والنص، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية، إذ قلما تتحقق إلا في الحكايات الشعبية أو أشكال السرد الكلاسيكية[1].

فاختلاط مستويات الزمن وأبعاده أدى إلى" اختفاء الترتيب الزمني المباشر للمادة الروائية وأصبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيرا من الإشارات المتقابلة أو المتتابعة للأزمنة المختلفة كما أصبح الكاتب ينتقل في سرده بين الماضي والحاضر حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية الروائية" [2]

والترتيب عنصر مهم في بناء الزمن في الفن القصصي الذي له مستويات متعددة منها "خارجية كزمن الكتابة وزمن القراءة والفترة التي وضع فيها الكتاب والفترة التي تتحدث عنها ووضع القارئ ،ومنها الداخلية كالفترة التاريخية التي يجري فيها الحدث ومدة الرواية وترتيب الأحداث ووضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث وتزامن الأحداث وتتابع الفصول"[3] .

هذه سيؤدي إلى عدد من المفارقات الزمنية يحصرها جينيت فيما يخص ترتيب الزمن بالاسترجاعات والاستباقات.

أ.الاسترجاع:

يعني الاسترجاع سرد حدث أو قصة ما سابقة بوقوعها في القصة على النقطة التي تسرد فيها داخل النص، لو افترضنا أن أ.ب.ج. مجموعة من أحداث في القصة فإن تنظيم هذه

---

(1) انظر جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص47.

(2) عبد الحميد ،فردوس ،عناصر الحداثة في الرواية المصرية ،فصول ،ع4،م4، 1984 ،ص133 .

(3) قاسم ،سيزا ،مرجع سابق ، ص26 .

الأحداث داخل النص قد يختلف، ويتم سردها على النحو الآتي: ب،أ،ج، وهكذا سيشكل الحدث (أ) استرجاعاً إذا موقعه داخل النص متأخر عن موقعه داخل القصة[1].

والاسترجاع وحده متماسكة منسوبة في مستوى القص الأول حيث يأتي طبيعياً وملتحماً بالنص ومبنياً حول شعور خاص أو ذكرى معينة. [2]

ونحن في صدد التعريف للاسترجاع نجد أن اسعد رزوق يعرفه قائلاً :"الاسترجاع تطور إلى الوراء ونظرة إلى تجارب وخبرات عاشها المرء في الماضي ولا يستخدم اصطلاحاً للدلالة على استبطان أي خبرة انقضت ومرت لتوها، وهو يؤلف في ظل ظروف معينة النوع الوحيد الممكن حصوله من الاستبطان"[3].

ويرى جيرار جنيت أن الاسترجاع قد نشأ من الملاحم القديمة، لكنه تطور بتطور الفنون السردية فانتقل إلى الرواية الحديثة فصار يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية، ونتيجة لتطور النظريات النفسية التي تختص بدراسة الشخصية الإنسانية ومستويات تشكيلها ودرجة وعيها الذهني عبر تطور مراحل الزمن وتغيراته، مما أدى إلى تطور تقنية الاسترجاع في الرواية الحديثة[4].

والاسترجاع تقديم حدث أو جملة من الأحداث السابقة عن اللحظات التي أدركها القص الأصلي وتكمن أهميته في الصورة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يعيد التذكر أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم يكن له دلالة أصلاً أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد[5].

ويتجلى الاسترجاع في الأعمال السردية ضمن ثلاثة أشكال، ستحاول الدراسة تتبع ظهورها في أعمال يوسف إدريس الروائية على النحو الآتي:

1.**الاسترجاع الداخلي:** هو توقف السرد عن الصعود من الحاضر المستقبل ليعود إلى الماضي لملْ بعض الثغرات التي ارتكبها السارد، وهو ما قد يؤدي إلى التكرار والتداخل، وحتى يتجنب الكاتب هذا النوع من الاسترجاع فإنه يحرص على التتابع في الأحداث والتسلسل

---

(1)المرجع نفسه،ص60 وما بعدها.

(2) قاسم ،سيزا ،بناء الرواية ،ص43 .

(3) رزوق ،اسعد، موسوعة علم النفس ،المؤسسة العربية لدراسات والنشر ،بيروت،ط2، 1979 ،ص36 .

(4)جينيت،جيرار، مرجع سابق ،ص 60.

(5) أبو عوف، عبد الرحمن، يوسف إدريس وعالمه القصص الروائي، ، ص 118.

الزمني في سرد الأحداث وقد يلجأ الكاتب إلى استعمال هذا النوع لربطه حادثه بحادثه أخرى من الحوادث السابقة المماثلة لها[1].

2.**الاسترجاع الخارجي:** يلجأ الكاتب في هذا النوع من الاسترجاع لتزويد القارئ بمعلومات إضافية تساعده على فهم ما يجري من أحداث ومثل هذا يحتاجه الكاتب كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى[2].

3.الاسترجاع المختلط: هذا النوع أقل استعمالاً من الصنفين السابقين وسمي بذلك لأنه جمع بين الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي فيلتقي بالاسترجاع الداخلي بحكم امتداده ويلتقي بالاسترجاع الخارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول[3].

وبتأمل النصوص السردية في روايات يوسف إدريس نلحظ أن الاتكاء على تقنية الاسترجاع تبدو واضحة في معظم الروايات، وهذا الاسترجاعات بعضها بعيدة المدى تمتد لسنوات وبعضها استرجاعات قصيرة المدى تمتد إلى أيام أو ساعات، فتحديد المفارقة هنا يرتكز على المسافة الزمنية التي يرتد فيها الراوي إلى الوراء حيث تقاس بالسنوات والشهور والأيام[4].

فنجد في رواية (الحرام) الغفير عبد المطلب يبدأ بعد أن يعثر على الجنين الملقى على حافة جسر الترعة باسترجاع ليلته التي قضاها مع زوجته " فقد تصور لأمر ما أيضاً أن الجنين الذي يراه الآن هو ثمرة الليلة الماضية التي قضاها مع زوجته، ولدته بعد أن غادرها ليستحم في الترعة ويتطهر، ثم ألقت به في الطريق"[5].

إن هذا الاسترجاع قصير الأمد بكل فتراته، وهو استرجاع داخلي بسيط، غير أنه يأخذ دوراً في إضاءة الفكرة التي ترتكز عليها الرواية[6]، فاللقيط عنصر منبوذ في المجتمع

---

(1) بو طيب، عبد العال، إشكالية الزمن في النص السردي،فصول،1991، ،ص(134-135).
(2) بو طيب، عبد العال، مرجع السابق، ص (135-136).
(3) المرجع نفسه ،ص137 .
(4) المرجع نفسه ،ص139.
(5) إدريس، يوسف، الحرام، ص7.
(6) بو طيب ،عبد العال،مرجع سابق،ص134 .

الذي تحدثت عنه الرواية، غير أن ولوج السارد إلى ذهن الغفير عبد المطلب،للكشف عن تخيله أن هذا اللقيط هو أبنه يتضمن مفارقة دلالية تجعل من الحلال والحرام مندمجين على نحو مُلبس.

وحينما يعثر (فكري) أفندي على (عزيزة) ملقاة على الأرض وقد أصابتها الحمى، نلمح أن البنية الزمنية للرواية تصبح متكأة على الاسترجاع بشكل واضح، إذ يتوقف السارد في منتصف المتن الحكائي للرواية، ليعود مستذكراً ما كان من أمر (عزيزة) وزواجها من (عبد الله)، وكيف اضطرت للعمل في الغيط ثاني أيام زواجها، ومن ثم ما كان من شأن مرض زوجها، إلى أن اضطرتها الظروف إلى أن تسقط في فخ (محمد بن قمرين) الذي كان- بتواطئ مع المجتمع – مجرماً حقيقياً، إلى أن انتهى الأمر بقتلها للجنين والخلاص من الشر الذي يرافقها:

"حتى وهي في تمام صحتها، لم تكن (عزيزة) بارعة الجمال، ولم تكن حتى جميلة، كانت طويلة رفيعة ذات أنف طويل رفيع ورقعة سوداء تعصب رأسها على الدوام، ووجه أصفر وعينين واسعتين... لكنها لم تكن هكذا طيلة عمرها، كانت ذات يوم بنتاً حلوة ذات أهداب وشعر ونهود، تضع الكحل وتطقطق بالشبشب إذا سارت وحاذت الشبان"[1].

ثم يزداد الاتكاء على الاسترجاع، ليرتد السارد فترة زمنية طويلة إلى الوراء، فيروي ما كان من شأن (عزيزة)، وزواجها من (عبد الله)، إلى أن يعود أخيراً، بعد عدة صفحات في النص، تمتد سنيناً في زمن القصة التخييلي، إلى النقطة التي بدأ عندها استرجاعه([2]).

"لكنها لم تكن كذلك إلى أن زوجوها إلى عبد الله، وأيضاً كانت لها ليلة حنة وفرح ودخلة ونقوط وماء ساخن حملته لها أم عبد الله في الصباحية، صباحية لم تستمر إلا يوماً واحداً والصباح الذي يليه كانت في الغيط،... لم يكن لزوجها أرض يزرعها، وحتى لم يكن له أرض يستأجرها، كان يعمل باليومية يوم فيه وعشرة ما فيش... غير أنه من يوم تزوج (عزيزة) لم تعد العربات تحمله وحده، أصبحت تحمل (عزيزة) معه، وبدل اليومية الواحدة أصبح يقبض يوميتين وسنين طويلة حافلة قضاها و(عزيزة) في الغربة وبلاد الناس رأيا فيها

---

(1) إدريس، يوسف، الحرام، ص 92.

([2]) انظر : عيد ,حسين , قصة الانثى غير المتعلمة في ادب يوسف ادريس ,مجلة الموقف الادبي ,اتحاد الكتاب العرب , دمشق ,ع1991 ,247, ص40 .

الكثير وجمعا القليل، لكنهما عاشا وخلفا (عبد الله) الصغير وناهية وزبيدة، إلى أن حدث ما كان لا بد أن يحدث ... مرض الزوج...([1])

إن حادثة مرض الزوج هذه، ستكون نقطة تحول كبير على صعيد الرواية، في كل مستوياتها الزمنية والدلالية، فهذا الحدث سيكون سبباً لما يليه من أحداث، إذ إن السارد سيبدأ سرد ما كان من شأن مرض الزوج، ومن ثم اضطراره للرقود في الفراش، وكيف كان يشتهي (جذر بطاطا) مما دفع (عزيزة) إلى البحث عن أي شخص يحقق هذه الأمنية لزوجها المريض، إذ هي تكشف عن المأساة الحقيقية لعزيزة وعمال التراحيل، وبدءاً من هذه النقطة يصير المتلقي أكثر وعياً لحالة (عزيزة)، وأكثر تعاطفاً معها، والسارد بعد أن وصل في رواية الحدث إلى نقطة لقاء فكري أفندي بعزيزة، يعود مستذكراً ما كان من أمر (عزيزة)، وظروف وقوعها في الحرام، ليكشف عن بعد جديد ويظهر تلك القيم الإنسانية المغيبة في مجتمع تحكمه المادة، وينظر إلى الإنسان كآلة ينبغي أن تعمل بلا كلل.

لقد وظف يوسف إدريس تقنية الاسترجاع في (الحرام) حينما قدم مفارقة بين زمنين يخصان (عزيزة)، الزمن الأول الذي كانت فيه (عزيزة) قادرة على العمل مع زوجها لأجل الحصول على لقمة العيش، والزمن الأخر الذي بدأ مع مرض زوجها عبد الله، فصارت غير قادرة على الوفاء وحدها بمستلزمات المعيشة، بل غير قادرة على الحصول على (جذر بطاطا) من غير أن تسقط في الحرام، ولعل ذلك يؤكد المغزى الهام في الرواية، هو نقد وفضح تلك النظرة المادية للإنسان التي كانت تحكم المجتمع المصري آنذاك، الذي لا يمكن أن يحصل فيه الإنسان على قوت يومه ما لم يعمل كالآلة، دون مراعاة لأي جوانب إنسانية أخرى.

أما البنية السردية للزمن الروائي في (فينا60) فتتشكل من عدة استرجاعات مختلفة المدى والسعة، إذ تبدأ الرواية باسترجاع صريح يقوم به السارد (الشاهد) ليتذكر (درش) ومغامراته في فيينا ضمن صيغة غايتها مقاربة العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب، فالسارد يبدأ سرد أحداث الحكاية على نحو يشي بأنه يرجع مباشرة إلى زمن ماضٍ، هو الزمن الذي دارت فيه الأحداث التي تشكل المتن الحكائي للرواية:

([1]) إدريس،يوسف،الحرام،ص93.

"أكاد الآن أتصور مصطفى، أو (درش) كما كنا نسميه، وهو واقف وقفته المشهورة في ذلك الميدان الواسع من ميادين فيينا، وكل معلوماته عن الميدان أنه لا بد انه احد ميادين فيينا، وأن فيينا هذه هي عاصمة النمسا، والأهم أن له فيها يومين بليلتين خمسة جنيهات أجراً للفندق، بلا فائدة"[1].

إن لحظة رواية السارد لقصة (درش) في فيينا، تمثل استرجاعاً قياساً إلى موقع السارد من المبنى الحكائي للرواية، فالسارد يتركز في نقطة معينة تشكل اللحظة الآنية لزمن الرواية غير أنه يبدأ استرجاعاً سريعاً غايته تقديم حكاية (درش) في فيينا، وهي الحكاية التي تشكل المتن للرواية كلها.

كما نجد أن الرواية تعتمد تقنية الاسترجاع لتضيء جوانب معينة فيها، فـ(درش) يعود بمخيلته إلى القاهرة ويسترجع شكل بيته وزوجته وهذا استرجاع قصير الأمد، وحين يذكر السارد أن (درش) لم يستطع أن يكمل مضاجعته للسيدة النمساوية إلا حين أغلق عينه وتخيل زوجته، ثم عندما دخل الحمام ورأى حبل الغسيل، فاسترجع بلمحة ما خلفه في الوطن، ولحظتها يخطر تساؤل هام لطالما دار بباله وبال الكثيرين من الشرقيين الذين يمثلهم لحظتها إذ يطرح (درش) على نفسه سؤالاً يبدو ساذجاً إلا أنه بالغ الدلالة "ما فائدة أوروبا إذن إذا كان ناسها يستعملون الأشياء نفسها التي نستعملها"[2].

وحينما يلتقي (درش) بالسيدة النمساوية يعمل الاسترجاع على توضيح تصور ابن الغرب للإنسان الشرقي في بعض جوانبه، فالسيدة النمساوية ترتد بخيالها إلى الماضي لتسترجع تلك اللحظات التي راودتها في أمنية الالتقاء بشرقي.

"إننا هنا في الغرب نسمع عن الشرق كثيراً وعن غموضه ورجاله وسحره وطالما داعب خيالي الأمير الشرقي الأسمر، داعب خيالي وأنا بنت مراهقة وحتى وأنا متزوجة وأم، وحين رايتك خيل لي إنني عثرت عليه وإنها فرصة العمر"[3].

إن هذا الاسترجاع ينقل للمتلقي تصور ابن الغرب عن الشرق الساحر الغامض، صحيح أن الأمر يتجلى في علاقة جنسية بين ذكر وأنثى، غير أن هذه الإشارة مؤشر واضح

---

(1) إدريس، يوسف، فيينا 60، ص60

(2) إدريس، يوسف،فيينا 60 ، ص 113

([3]) المصدر نفسه، ص111

على تلك النظرة الساحرة التي يكنها كثير من الغربيين في ذهنهم للشرق بكـــل معطياتـــه[1]، فالسيدة النمساوية تقدم نظرة كونتها عن الشخصية الشرقية من خلال مرجعياتهـــا ومعارفهـــا الخاصة، وبذلك ينقل هذا الاسترجاع البسيط حالة من التشابه بين الطرفين، (درش) الـــشرقي الذي يحلم بالمرأة الغربية ويرى فيها التحرر من كل القيود، والسيدة التي ترى فيـــه الـــسحر القادم من ليالي ألف ليلة وليلة، وهذا الشعور المتبادل يختصر العلاقات الجنسية والكثير مـــن النظرات التي يكنها كلا الطرفين (الغرب والشرق) للآخر.

وعلى الرغم من ذلك فإن الشخصية الغربية تبدو من خلال سلوكياتها مهووسة بـــذلك الجمال الذي تحاول التعرف إليه في الشرق، فهي ترى فيه عالماً من السحر الـــذي تحـــاول الوصول إليه، بينما نجد هم (درش) هو الجانب السلبي من تلك الحرية في الغرب، لأن بحثه كان عن الجسد الأنثوي الاوروبي[2].

أما رواية (العسكري الأسود) فتشكلت من عدة استرجاعات متنوعة المدى والـــسعة، ولعل بداية الرواية تشبه كثيراً في اعتمادها على تقنية الاسترجاع بداية روايـــة (فيينـــا 60) فالسارد يبدأ حكايته متحدثاً عن شخصية مجهولة المعالم بالنسبة للمتلقي:

"حين أتحدث عن السر الذي كان يحيرني في (شوقي) ولا أعرف له سبباً أو تفسيراً، لا أقصد ابتسامته المشهورة عنه، التي كان لا يبتسم ليعبر بها عن شيء بقدر مـــا يـــستعملها كقناع داخلي يخرجه من فمه حين يريد ليغطي به ملامحه ويخفي وجهه الحقيقي عن الناس... ولا أقصد أيضاً نظرته"[3].

إن هذه البداية تضع المتلقي في الجو العام للرواية، وتجعله مهيئاً ليعيش مع السارد ما سيجري من أحداث مستقبلاً ، وهي أحداث ماضية بالنسبة لموقع السارد، فالسارد فـــي هـــذه اللحظة الزمنية الحاضرة، يبدو كمن يعود بخياله مستذكراً تلك الأحداث التي تتعلق بـــشوقي، وبناء عليه يعود السارد مستذكراً أحداث الرواية قائلاً: "بدايتنا متواضعة، لم أكن أتصور أبـــداً

([1]) قاسم ،سيزا ،مرجع سابق ،ص52 .

([2])ادريس،يوسف،فيينا60،ص60.

(3) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص5.

أن باستطاعتي أن أصل منها إلى سر ما، خطير أو غير خطير، البداية مكتب حكمباشي المحافظة في بناية المحافظة القديمة التي تهدمت الآن"[1].

هكذا يتضح، لا سيما من خلال الإشارات الزمنية الصريحة (بناية المحافظة القديمة التي تهدمت الآن) أن هنالك مفارقة زمنية بين زمن السرد وزمن النص، فالسارد يتحدث بعد أن مرت فترة زمنية طويلة، كفيلة بأن تغير ملامح المبنى، ليعود السارد بمخيلته لاسترجاع الأحداث.

وبعد الارتداد إلى الماضي، والانطلاق منه إلى المستقبل مجدداً، نجد أن السارد يعتمد كثيراً على تقنية الاسترجاع ليسد بعض الثغرات، كأن يوضح فكرة ما أو سبب حالة ما، أو ليؤكد حقيقة تحتاجها الرواية، فالطبيب شوقي يسترجع ما كان عليه العسكري الأسود إبان فترة جبروته الماضية فيقول عنه: "حين يضرب كان من يراه لا يظنه أبداً يمت إلى الإنسان أو الحيوان بصلة، بل ولا حتى للآلة، فالآلة لا تبدو على وجهها المتعة والوحشية وهي تضرب"[2].

كما أن السارد يعود باسترجاعاته بعيداً لتلك الفترة حيث يقول عن العسكري الأسود: "من بين جميع الذين كان يعهد إليهم بضرب السياسيين كان أكثر توحشاً لا في تنفيذه للأوامر فقط، وإنما في اختراع وسائل أقسى للتعذيب"[3].

ومن الاسترجاعات بعيدة المدى في الرواية والتي تعمل على سدّ بعض الثغرات أو توضيح ملابسات فكرة ما "كان تعارفنا في مؤتمر طلابي عقدناه في الكلية"[4]. إن مثل هذه الاسترجاعات تملأ الرواية،" وهي استرجاعات بسيطة، لا تؤخر سير الحدث في الرواية، غير أنها تنقل المتلقي إلى الماضي، ليعود إلى النقطة التي ينقله إليها السارد، مما يحفز خيال المتلقي محاولاً استحضار هذه الفترات الزمنية التي يعيدها إليه السارد، دون أن يقدم له تفصيلات كبيرة عنها"[5].

---

(1)المصدر نفسه ، ص7 .

(2) ادريس،يوسف،العسكري الأسود، ص 35.

(3)المصدر نفسه،ص(40- 41).

(4)المصدر نفسه،ص 10.

(5) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت،1990،ص90 .

أما في رواية (البيضاء) فيبدأ الكاتب باسترجاع أحلام الطفولة والمراهقة والشباب معاً، فهو يبدأ باسترجاعٍ بعيد المدى والسعة حول قصص الحب الدقيقة في نفوسنا إذ يقول: "إن لكل منا قصة حب دفينة وضعها في أغوار نفسه وكلما مضى عليها الزمن دفعها أكثر وأكثر إلى أعماقه"[1].

ثم يمتد الاسترجاع صعوداً ونزولاً، فالسارد الأول (بطل الرواية) يسترجع لحظات لقائه بالفتاتين لأول مرة ثم يسترجع تفاصيل حديثهن معه وحيرتهن منه، ثم يعود بالحكاية إلى نقطة أسبق زمنياً حيث قامت على استرجاع جميع تفاصيل العلاقة مع الفتاة (سانتي) على مدار الرواية وأحداثها وتلك الإشارات واضحة لأن يوسف إدريس يوظفها ليجسد طريقة تعامل الغرب مع الشرق بطريقة تفكير معينة.

يتضح مما سبق، أن الاسترجاع لم يكن تقنية يستند إليها يوسف إدريس على نحو عابر، بل كانت ملمحاً أساسياً في أعماله الروائية، فروايات (فيينا 60) و(البيضاء) و(الحرام)و(العيب) مثلاً، تعتمد في بنيتها الزمنية على الانطلاق من لحظة يكون فيها السارد بموقع معين داخل النص، ليرتد بذاكرته إلى الماضي البعيد، مسترجعاً أحداث الرواية التي يرويها، بعد أن يكون قد وضع المتلقي في الجو العام الذي ستدور فيه أحداث الرواية، ففي رواية العيب تبدأ الرواية على النحو الآتي:

"ثلاث مرات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام... ، واليوم الذي عينت فيه سناء... ففي ذلك اليوم تم تعيين خمس من زميلاتها الناجحات في المسابقة، وفي نفس اليوم أيضاً أنقلب المستحيل حقيقة وانقلبت المصلحة سوقاً أرخص ما فيها الكلام..."[2]. إن هذا الأسلوب يبرز كثيراً في أعمال إدريس الروائية، إذ يلجأ إلى السارد المشارك في القصة، سواء أكان بطلاً أم شاهداً على الحدث، ليقوم هذا السارد باستحضار وقائع جرت في وقت زمني معين، صارت بالنسبة لموقعه الآن كراوٍ ماضياً تم وانتهى .

---

(1) إدريس، يوسف، البيضاء، ص 7.

(2) إدريس، يوسف، العيب، ص5.

ب.الاستباق:

خلافاً للاسترجاع يكون الاستباق سرد حدث أو حكاية ما داخل النص قبل أوان وقوعها في القصة، ولو افترضنا أن الأحداث، أ.ب.ج. وردت داخل النص منظمة على النحو الآتي: ج.أ.ب. فإن ج يمثل حدثاً استباقياً يكون موقعه داخل النص سابقاً على أوان وقوعه المفترض داخل القصة، وكما يقول جينيت فإن السرد بصورة المتكلم أقدر أشكال السرد على استخدام الاستباقات ما دام السارد يستعيد أحداثاً ماضية بالنسبة له، فهو قادر على استحضار مستقبل صار بالنسبة لموقعه كسارد ماضياً[1].

ويجمع الدارسون على أن الاستباق أقل تداولاً من الاسترجاع ويضيف أحد الروائيين أن الاستباق لا يتعارض مع التشويق، لأن الروائيين الكلاسيكيين وعلى رأسهم بلزاك لم يكونوا يستخدمونه، والمتتبع لمنجز إدريس الروائي يلحظ أن الاستباق قلما يحضر في أعماله، بل إن الاستباق بشكل عام تقنية قلما تظهر في أنماط السرد الكلاسيكية عموماً، وهو يرتبط كثيراً بالرواية الحديثة، التي صار اللعب بالزمن أحد خصائصها ومميزاتها.

والاستباق سرد يتعرف القارئ فيه إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة[2]. ويصفه جنيت بأنه علامة على نفاد الصبر السردي، ويأتي النص الروائي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة على أوانها أو يمكن توقع حدوثها[3].

قد لا يقدم الاستباق معلومات تتصف بالتعينية إذ إننا لا نستطيع الاستدلال على تحققه قبل الانتهاء من القراءة الكاملة للرواية، غير أنه تقنية يمكن أن تعطي قيمة إضافية للنص الروائي، فهو يعمل على تشويق القارئ واستعجاله لما سيأتي من أحداث كإجابة على سؤال مثل: وماذا بعد؟ وفي ذلك ما يحفز المتلقي على معرفة تفاصيل الحدث الذي تم استباقه ما

---

(1) انظر جينيت ،جيرار، خطاب الحكاية، ص (76-77).

(2) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 74.

(3) جنيت جيرار، خطاب الحكاية، ص81 .

يجعله متعلقاً أكثر بالنص، وفي ذلك إثراء لتوقع القارئ لما سيجري من أحداث وتحفيـــز لـــه على مزيد من التوقع[1]

وتضل تقنية الاستباق أقل ظهوراً في النص الروائي من الاسترجاع وذلك أن الرواية تحكي عن شيء مضى وانتهى ويقوم السارد باستعادته أو سرد ما يحدث في لحظـــة الـــسرد الحاضر نفسها.

ويؤدي الاستباق دوراً في تشكيل بنية الزمن الروائي ويقوم بوظائف تخـــدم تـــشكيل البنية السردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكائية، ويكون الاستـــشراف اســـتباقاً زمنيـــاً الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة.

أن الاستباق تقنية يستخدمها الروائي في رواياته فليس" كل الروائيين مستعدين لترك مثل هذه الثغرات في سير القصة وبدلاً من القفز فوق الفجوة بين فعل وآخر فإنهم يفضلون أن يحققوا قدرا من سلاسة الاستمرار في القصة بحصر الزمن القصصي ضمن حـــدود ضـــيقة فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسية في القصة عـــن طريـــق إقحـــام لقطـــات مـــن الماضي"[2]

ويستخدم يوسف إدريس الاستباق في رواياته تمهيداً أو إعلاناً عـــن الأحـــداث التـــي سيشهدها السرد لاحقاً، أو تلخيصاً مسبقاً لمجرى الرواية وما سيدور فيها.

ففي رواية (فينا 60) نجد أن يوسف إدريس يقدم لنا استشرافاً لشكل العلاقـــة التـــي تضع الشرق في مقابل الغرب حين يقوم (درش) بضم السيدة النمساوية وتقبيلها للمرة الأولى فإنها تتأوه قائلة (ستكسر ظهري يا إفريقي)[3].

وهنا يسبق الكاتب مجرى الرواية ويعلن نظرة كل من الطرفين للآخر قبـــل اكتمـــال الحدث فـــ (درش) الرجل الشرقي، يتعامل مع المرأة الغربية كأداة جنسية، وهي في المقابـــل نظرت إليه كرجل شرس (إفريقي) ، صحيح أن كلا منهما يجد في علاقته مـــع الآخـــر لـــذة

([1]) عزام،محمد،التحليل البنيوي للرواية،مجلة الموقف الادبي ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع360، 2001،ص67.

([2]) مندلاو ،ا،الزمن والرواية ،ترجمة بكر عباس ،دار صادر ،بيروت ،1997 ،ص88 .

(3) إدريس، يوسف، فينا60، ص100.

معينة، غير أن تلك اللذة تحتوي في طياتها نظرة معينة لعالم كامل، تتضح معالمها تدريجياً إلى أن تنتهي الرواية.

أما في (نيويورك80) فيلخص إدريس نظرة الغرب ممثلاً بأمريكا للشرق ممثلاً بالمواطن المصري من خلال استباق الحدث وتسجيل رأي البغي الأمريكية في الشرق ورجاله عندما تتهمه أنه معقد نفسياً لأنها تعتقد أن سبب رفضه هو المال فيعلق قائلاً "متى يا إلهي تعطي بعض الرجال شجاعة البغايا"(1).

وفي رواية (البيضاء) نلحظ أن الاستباق يشكل في بداية الرواية ملمحاً واضحاً، صحيح أن الرواية تقوم بمجملها على استرجاع طويل الأمد، إذ إن يحيى يقوم باستذكار علاقته مع سانتي، غير أن الاستباق يتضح على نحو يعطي لمحة لما سيجري ويترك المتلقي في شوق لمعرفة تفاصيل الحدث الذي أشار إليه هذا الاستباق السريع:

"يخيل لي أن ما من امرأة قابلت رجلاً وما من رجل قابل امرأة إلا وسأل كل منهما نفسه: ترى، هل يصلح الآخر لي؟ ما من امرأة وما من رجل في كل مراحل العمر، قبل الزواج وبعده، في عنفوان الصبا وذبول الشيخوخة،، لست أبالغ ولا أتجنى إذ في أغلب الأحوال يأتي الجواب رفضاً ونفياً وفي أحيان قليلة يظل يتأرجح بين النفي والإثبات، وفي أحيان نادرة جداً يأتي الجواب نعم، هذا هو أو تلك هي من أريد، أنا أيضاً حين قابلت (سانتي) قالت هذا..."(2).

إن الجملة الأخيرة، التي تظهر فجأة في البناء الزمني للرواية، تشكل استباقاً لما سيجري من أحداث، فبطل الرواية لم يبدأ فعلياً بسرد أحداثها، ولم يدخل في التفاصيل، غير أن هذه الجملة تجعل المتلقي يتصور ذهنياً أن ثمة فتاة سيلتقي فيها السارد- البطل، وأنه سيسأل نفسه ذلك السؤال، وستكون الإجابة (نعم) لكن ظروف هذا اللقاء، وما كان من شأنه تظل أمراً خفياً على المتلقي، مما يعني أن هذا الاستباق شكل حافزاً ليفكر المتلقي في المستقبل الزمني للرواية، وجعله أكثر تعلقاً بها، وشوقاً للخوض في تفاصيلها.

---

(1) إدريس، يوسف، نيويورك80، ص59.

(2) إدريس، يوسف، البيضاء، ص7 .

وهنا يتركنا الروائي تحت رحمة سؤال يبقى معلقاً، فهل كان بسبب اعتقال يحيى لأنه لم يأبه بالقوى الاجتماعية التي عارضت علاقته مع الرمز الغربي رغم أن اعتقاله كان سبب الأفكار التي يعتنقها[1].

أما في (الحرام) فتبدو محاولة أهل العزبة لتوقع المجموعة التي ارتكبت فعل الحرام وقتلت الجنين جاءت استباقاً للحدث، ففي هذه الرواية يقوم يوسف إدريس بالبدء من قمة الحدث الدرامي، أي ما يمكن أن نسميه عنصر الإثارة ثم يتابع الأحداث بعد ذلك ليعطي القارئ فكرة مسبقة قبل اكتشاف الخيط الرئيسي المؤدي إلى هذه القصة الدرامية، وكل ذلك يعد استباقاً يقدم المؤلف من خلاله تصوراً للعوامل الداخلية والخارجية لشخوص الرواية[2].

وفي رواية (العسكري الأسود) فنجد الكاتب يسبق أحداث الرواية، فهو لم يكن معنياً بتتابعها التاريخي بقدر ما أراد من القارئ النظر لأفراد المجتمع في تلك الفترة واستشراف المستقبل من خلال صراعاتهم وانفعالاتهم؛ فالبشر خلافاً لما هو مفترض يشعرون شعوراً أنانياً بالراحة بينما يشاهدون الآخرين مرضى أو مهانيين، إن إدريس يغوص إلى أعماقنا ليعرفنا على حالة الاستغلال المستمر للإنسان في بقاع شتى من العالم.

2. الديمومة:

يتحدث عبد الملك مرتاض واصفاً الكتابة الروائية بأنها "جهاز لغوي لإنتاج اللغة نفسها وتصور خيالي لإنشاء عالم جديد أي لتعبير عن تجربة او إيديولوجيا لاستحضار مظاهر العالم على اختلافها "[3]

(1) إدوار، الخراط، يوسف إدريس صاحب الموهبة الحوشية، فصول عدد خاص بيوسف إدريس، 1991، ص753.

(2) السيد شفيع، اتجاهات الرواية العربية في مصر، مكتبة الشباب 1996، ط1، ص210-211.

(3) مرتاض ،عبد الملك ،في نظرية الرواية ،المجلس الوطني لثقافة ،الكويت،1998 ، ص227 .

والديمومة تهتم بدراسة العلاقة بين المدة التي تستغرقها الأحداث زمنياً داخل القصة (ساعة، يوم، شهر...) والحيز الذي تشغله الأحداث نفسها داخل النص (سطر، فقرة، صفحة) ،كما أن سرعة السرد هي المسار الذي سنحكم بناء عليه ما إذا كان زمن النص أبطأ أو أسرع من زمن القصة، بمعنى أدق ما إذا كان حيز الأحداث في النص أكبر أو أصغر من الزمن الذي تدور فيه داخل القصة، فالسارد قد يقدم ما حصل في القصة في يوم واحد بحيز يأخذ من النص مئة صفحة، في المقابل قد يسرد ما حصل خلال سنوات بحيز لا يتجاوز بضعة أسطر، على هذا الأساس سيتم التمييز بين أربع حالات يتعلق بعضها بتسريع إيقاع السرد ويتعلق بعضها الآخر ببطء إيقاعه[1].

ومن التقنيات التي تعمل على تسريع حركة السرد التلخيص والحذف:

أ-التلخيص:

هو إحدى الحالات التي يكون فيها زمن النص أصغر من زمن القصة، أي أنه واقع ضمن نطاق تسريع إيقاع السرد، غير أنه أقل سرعة من الحذف إذ لا يتم تجاهل المقاطع الزمنية تماماً، بل يتم تلخيصها في مقاطع قليلة، ومثلما هو الحال في الحذف لا تكون المقاطع الزمنية الملخصة مهمة، غير أن السارد لا يمكن أن يتجاهلها لما قد يسبب به إهمالها من ثغرات داخل النص[2].

ونتحدث عن التلخيص أو الخلاصة بوصفها تقنية زمنية من شأنها أن تسرع مسرد الرواية وعرض أحداثها حيث تحتل الخلاصة أهمية واضحة بسبب طابعها الاختزالي الذي تمر من خلالها الأحداث مروراً سريعاً ولكي تتمكن من تكوين الخلاصة أو تلخيص النص الروائي لا بد وأن تكون الأحداث قد حصلت أي أنها صيغت بصيغة الماضي ولكن هذا لا ينبغي وجود خلاصات تتعلق بالحاضر أو خلاصات تصور لنا ما سيحدث من أحداث وتوقعات مستقبلية[3].

---

(1) انظر جنيت ،جيرار، خطاب الحكاية، ص (101-103).

(2) انظر جنيت ،جيرار، خطاب الحكاية، ص (109-111).

(3) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت،1990 ، ص (145-146).

ب-الحذف:

يعرف لطيف زيتوني الحذف بأنه اختلاف الزمن الذي تستغرقه الأحداث (زمن الحكاية) عن الزمن الذي تستغرقه رواية هذه الأحداث (زمن السرد)بسبب تغير سرعة الرواية، والسرعة درجات أقصاها الحذف ،أي إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث حيث يلجأ السارد إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضرورياً لسير الرواية أو لفهمها " [1] .

على هذا النحو يمثل الحذف السرعة العليا للسرد، إذ هو يتخطى أحداثاً قصصية كاملة، ومن الواضح أن زمن القصة سيكون أكبر من زمن النص، فهو حسب تعريف تودروف وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة، ولعل ما يسوّغ حصول الحذف هو أن المقاطع الزمنية المحذوفة لا تتضمن من الأحداث ما يهم أو يؤثر على بنية النص وتطور الحدث.

ومن هنا يظهر الحذف وسيلة لتسريع السرد من خلال إسقاط فترة زمنية سواء كانت طويلة أم قصيرة.

فالحدف إذن يكون جزءاً من القصة، مسكوتاً عنه في السرد كلياً أو مشاراً إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من مثل ومرت بضعة سنوات أو فقط سنتان[2].

ويرى جان ريكاردو أن الحذف هو نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القص وهذا النوع يلحق القصة والسرد معاً في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة[3].

أما جينيت فعنده أنواع منها:

أ.**الحذف الصريح:** وهو الذي يصرح عن وجوده (مع تحديد مدته أو من غير تحديد) حيث يأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جداً.

([1]) زيتوني، لطيف،معجم مصطلحات نقد الرواية،لبنان،بيروت،2002 ص (74 -75).

(2) بحراوي، حسن، مرجع سابق، ص 156.

(3) ريكاردوهان، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم،وزارة الثقافة دمشق، 1997، ص 256

ب.الحذف الضمني: هو الذي لا يصرح النص عن وجوده صراحة لكن القارئ يستدل عليه من ثغرة التسلسل الزمني أو اعتدال الاستمرارية السردية.

ج. **الحذف الافتراضي:** هو أكثر أنواع الحذف غموضاً يعلم به القارئ وبعد فوات الأوان حيث يسترجع النص ما فاته لتفسير بعض حوادث الحاضر الروائي(1).

إن أي عمل روائي، لا يمكن أن يتم دون اللجوء إلى تقنية الحذف والتلخيص، وعلى هذا النحو يمكن أن نلمح حضوراً واضحاً لهذه التقنية في أعمال إدريس، وتوظيف الحذف لا يكون اعتباطياً أو دون رؤية ما تخدم الرواية، بل تكون في الغالب لتحقيق غايات معينة، غير أن المتتبع لأعمال يوسف إدريس الروائية يلحظ أن الحذف والتلخيص تقنيتـــان قليلتـــان فـــي أعماله، ولعل ما يفسر ذلك هو اهتمام إدريس بسرد التفاصيل اليومية لحياة الشعب المـــصري والعربي وتصوير معاناته، إلا أننا نجده يستخدمه في بعض المواضع وفقاً لغاية مـــا تمليهـــا حاجة الرواية الدلالية أو الفنية.(2)

وفي رواية (العسكري الأسود) يقول السارد:

" لا أعرف إذا كنتم ما زلتم تذكرون تلك الفترة من تاريخنا القريب ولكنني متأكـــد أن جيلنا أبدا لن ينساها، جيلنا الحائر وعامي (47-48)والأحكام العرفية، وعودة الإرهاب البشع المخيف"(3).

إن هذا المقطع من رواية (العسكري الأسود) قدم تجاوزاً لفترة زمنية ما، تقـــع بـــين سنتي (47 و48) تمت الإشارة إليها بسرعة واقتضاب، أي أن السارد قدم ملخصاً بسيطاً جداً عن هذه الفترة اختصرته عبارة (الأحكام العرفية... وعودة الإرهاب البـــشع المخيـــف) إن الأحداث في هذين العامين، غير هامة بتفصيلاتها لحركة الرواية وبنائها، ومن ثم فإن السارد لا يقدم تفصيلات عنها، غير أن العامين هامان ليفهم بناء عليهما كثير من دلالات الروايـــة، فيوسف إدريس يترك للمتلقي حرية تحريك خياله عائداً إلى هاتين السنتين، وهما سنتان عـــدا

(1) جنيت، جيرار، مرجع سابق، ص (117-119).

(2) عزام , محمد ,تحليل الخطاب الادبي ,ص204 .

(3) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص12.

عن كونهما تمثلان سنين قمع وأحكام عرفية، فإنهما ترتبطان بالذهنية العربية في فترة حرجة جداً، تتمثل في بداية ضياع فلسطين، وذلك الصراع الطويل مع الصهاينة الذي سيحول بنية العقلية العربية، وسيترك أثره على المنطقة.

وفي رواية (الحرام)، يرتد السارد إلى الوراء، مقدماً ملخصاً لحياة (عزيزة) السابقة، فيتحدث عن شبابها، ومن ثم زواجها من عبد الله، ومرض الزوج في حيز يأخذ من النص بضعة أسطر، لكنه يمتد تخييلياً في زمن الحكاية لسنوات طويلة:

"كانت ذات يوم بنتاً حلوة ذات أهداب وشعر ونهود، تضع الكحل وتطقطق بالشبشب إذا سارت وحاذت الشبان كانت هكذا إلى أن زوجوها إلى عبد الله، وأيضاً لها ليلة حنة وفرح ودخلة ونقوط وماء ساخن حملته لها أم عبد الله في الصباحية، صباحية لم تستمر إلا يوماً واحداً والصباح الذي يليه كانت في الغيط،... لم يكن لزوجها أرضاً يزرعها، وحتى لم يكن له أرض يستأجرها، كان يعمل باليومية يوم فيه وعشر ما فيش... غير أنه من يوم تزوج (عزيزة) لم تعد العربات تحمله وحده، أصبحت تحمل (عزيزة) معه، وبدل اليومية الواحدة أصبح يقبض يوميتين، وسنين طويلة حافلة قضاها هو و(عزيزة) في الغربة وبلاد الناس رأيا فيها الكثير وجمعا القليل، لكنهما عاشا وخلفا عبد الله الصغير وناهية وزبيدة)[1]

لقد لخص السارد فترة شباب (عزيزة) وصولاً إلى زواجها من عبد الله، وعملهما، وإنجابهما ثلاثة أبناء، وصولاً إلى مرض الزوج بعبارات سريعة ومكثفة، ذلك أن هذه الأحداث ليست الأحداث الأساسية في الرواية، غير أنها أحداث هامة جداً للكشف عن دلالات الأحداث الأخرى، ولأجل توضيح الملابسات التي تظهر بجلاء كيف أن (عزيزة) كانت الضحية وليست المجرمة، في مجتمع تواطأ بكل المقاييس على بشريتها.

وفي رواية (الحرام) أيضاً، يتحدث السارد عن المستقبل، ليتجاوز أعواماً كاملة: "مضت الأعوام وتعاقبت التغيرات، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة، ونسيهم الناس تماماً ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر (عزيزة) كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة

---

(1) إدريس، يوسف، الحرام، ص (92-93).

إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن، يقال إنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان (عزيزة) بعد موتها فطمس في الطين ونبت، وكذلك الشجرة)[1].

لقد تجاوز السارد أعواما طويلة، تغيرت فيها الأحوال وتبدلت الأمور، وترك للمتلقي أن يترك ذهنه حراً في تخيل ما جرى، ثم وصل فقط إلى تلك النقطة التي ترتبط بمغزى الرواية (الحرام) ليشير إلى أن تلك الشجرة، التي نبتت من ذلك العود الذي وجد في أسنان (عزيزة) قد صارت مباركة تأتيها النساء اللواتي يأملن بالحمل.

لقد لجأ يوسف إدريس للحذف والتلخيص لأنه كاتب لا يخضع لمقتضيات اللغة الكتابية المألوفة والمعترف بها فهو يصنع لغته الخاصة ليوصل المعنى للقارئ بجمالية خاصة، فيضيف على بناء العالم المتخيل رؤية جديدة تؤمن بالترابط بين جزئياته المبعثرة وتكتشف قوانين التغير الذي يحكيه، وقد ظل اعتماده على تقنيات الحذف والتلخيص قائماً بناء على ضرورات تقتضيها حاجة الرواية الفنية والدلالية، كما يتضح من المقاطع السابقة.

ج-الحوار :

يمثل الحوار الحالة التي يكاد تتطابق فيها ديمومة القصة مع ديمومة النص؛ إذ ما دام السارد مسئولا عن كل تبطئ أو تسريع لإيقاع السرد يكون بديهياً أن لا يظهر أثر التسريع أو التبطيء داخل مقاطع الحوار التي يغيب السارد عنها تاركاً الكلام للشخصيات الحكائية، وهكذا يفترض أن يسجل النص كلام المتحاورين مثلما جرت تماماً في القصة وهذا يعني أن ديمومة النص تكاد تتطابق – افتراضياً أيضاً– مع ديمومة القصة[2].

ويرى تودوروف ان الحوار هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً [3].

---

(1) ادريس،يوسف،الحرام، ص 152.

(2) بو الطيب، عبد العال ،مرجع سابق ،ص139 .

(3) تزفيتان، تودوروف ،الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء حسن سلامة ،دار توبقال لنشر ،الدار البيضاء المغرب،ط1،1981 ص49 .

وفي روايات يوسف إدريس نلحظ أن هنالك حضوراً كبيراً للحوار في كثير من أعماله، بل إن الحوار يطغى على السرد كما يحصل في (نيويورك 80) مثلاً، إن السارد يكتفي بتسجيل الحوار الذي دار بين بطلي الرواية كما هو، وهذا يعني أن زمن القصة يكاد يتطابق مع زمن الحكاية تماماً، إذ لا نلحظ أن هنالك تسريعاً أو تبطيئاً لإيقاع السرد، بل يكتفي السارد بأن يسرد الأحداث كما لو كانت وقعت تماماً.

إن الحوار يأخذ بعداً هاماً في كثير من نصوص إدريس الروائية، فالسارد يترك المجال للشخصيات لتحكي، وتعبر عن انفعالاتها الخاصة تجاه الحدث.

د-الوقفة الوصفية:

وهي على العكس من الحذف تماماً، تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث إلى حد يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، وتتحقق هذه الحالة على نحو خاص ضمن مقاطع الوصف[1].

وفي العصر الحالي ونتيجة للتطور في أسلوب كتابة الرواية تم الاستغناء عن الوصف المفرد سواء أكان وصفاً للأشخاص أو لمسرح الأحداث أو زمنها إلا بالقدر الذي يحتاجه المضمون القصصي من جهة، ومدى تأثير هذا الوصف في سير الأحداث من جهة أخرى، ومثال ذلك أن تشبه ملامح البطلة في نظر البطل ملامح زوجته المتوفاة مما يؤثر في نشوء علاقة بينهما ولذلك لم يعد الوصف في التطور الحديث سرداً دقيقاً وكاملاً للحالة الموصوفة أو الوقف على الآثار المترتبة على عملية الوصف بالتفصيل والتحليل الكامل فعندما يصف فتاة الحسن والجمال لا يتعرض بعدها إلى أن الشاب وقع في حبها فعليه أن يترك شيئاً للقارئ يستخلصه من هذه الحالة الموصوفة[2].

وقد يرى السارد أحياناً أنه من المفيد تقديم معلومات عما سيدور من أحداث قبل سرد ما يحصل للشخصيات ولكن بشرط أن لا يؤدي ذلك إلى وقفه مملة، ولهذا فهناك احتياطات

---

(1) انظر جينيت جيرار، مرجع سابق، ص (112-117).

(2) نصار، حسني، صور ودراسات في آداب القصة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977، ص (66-67).

منهجية يمكن للراوي أو السارد أن يأخذها بالحسبان عندما يلجأ للوصف أو تقديم معلومات إضافية حول أمر ما يتعلق بالرواية ومنها:

1. تحديد المقاطع السردية المراد دراستها.
2. التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والموضوعية.
3. توضيح وظيفة الوصف، أي بيان أن هذا الوصف يعطي معلومات مفيدة تسهل على القارئ الإلمام بالرواية أم هو تجربة شخصية[1].

هناك وظيفتان للوقفة الوصفية التي روّج لها التقليد الكلاسيكي من هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر، ومن وظائف الوقفة الوصفية.

1. **الوظيفة التزينية:** هي وقفة أو استراحة للسرد وليس لها سوى دور جمالي خالص.
2. **الوظيفة التفسيرية:** هذه الوظيفة تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً للعرض.

وفي كلتا الحالتين فإن السرد يحمل النص مراوحة مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد.

ويرى جيرار جينيت أن السرد والوصف عنصران متداخلان وعمليتان متماثلتان وأنهما يظهران بواسطة بعضهما، أي أن هناك كلمة تدل على بداية الوصف أو السرد (التتابع الزمني للخطاب) أي أن السرد يعني التتابع الزمني للحوادث بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان[2].

ويتساوق الوصف مع حركة السرد في روايات يوسف إدريس بحيث تظهر ارتباطاته الواضحة في بنية السرد من أجل المساعدة في تأويل الأحداث وتفسيرها، ففي رواية (الحرام) يبدأ السارد الرواية بمقطع وصفي غايته وضع المتلقي بالأجواء العامة التي ستدور بها أحداث الحكاية "في تلك البقعة من شمال الدلتا... حيث يمتد التفتيش واسعاً عريضاً لا يكاد البصر

---

(1) المزروقي، سمير، شاكر وجميل، مرجع سابق، ص (91-92). 3 بحراوي،حسن،مرجع سلبق،ص98

(2) جنيت، جيرار، حدود السرد ترجمة بنفيس، بوحمالة منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، الرباط، ص 72.

يصل إلى مداه. كانت الدنيا تمر بلحظة السكون التام. لم يكن يجرؤ على خدشه إلا نصف كرة أبيض كان يغوص في ماء الترعة"(1).

ثم يستمر الوصف ليندمج مع السرد ويولد إيحاءات تقوم عليها الرواية فيصف الكاتب حال عمال الترحيلة (الغرابوة) "والغرابوة ليسوا من قاطني التفتيش ولا يمكن لأحد أن يتصور أنهم من قاطني التفتيش"(2).

ثم يعمل السارد على وصف حالهم وأسلوب نقلهم المهين إلى أرض التفتيش وطريقة معيشتهم ونومهم هناك، وأسلوب تعامل أهل العزبة معهم: "الجلب حل الجشع عنه ما جلو يا سيد عنجلو"(3). وها هو يقول: " وقبل شروق الشمس اليوم التالي تطفح في الجو رائحة المش، وقد فتحت أوانيه وبين الحين والآخر تسمع خشخشة بصلة تتكسر همهمات وصرخات بنت لم تجد زوادتها"(4).

إن الاتكاء على الوصف وفقاً لهذا الأسلوب، يعمل على إلقاء كثير من التركيز على أوضاع عمال التراحيل، وهم القضية التي تعرضُ لها الرواية، فالوصف هنا جاء ضرورياً لخدمة الرواية، وتقديم المزيد من الدلالات عنها.

وفي نيويورك (80) كان للوصف ارتباطاته ببنية النص السردي للمساعدة على تأويل الأحداث وتأخير رأي كل من الشخصين بالآخر، حيث يقول السارد: "والمحترفات عنده كائنات ملطخات الوجوه بالمكياج المبالغ فيه والشعر لا بد باروكه أو شعر مصفف بطريقة تلفت النظر"(5). ويستمر في الوصف قائلاً: "لا ليست عيوناً خضراء وشعراً ذهبياً وفم، كفم بريجيت باردو.. لونها فضي فاتح أحمر، ملامحها صاغها عقل حساس حاذق لاقط"(6).

(1) إدريس، يوسف، الحرام، ص5.
(2) المصدرنفسه، ص 17.
(3) المصدر نفسه، ص 18.
(4) المصدر نفسه، ص 21 .
(5) إدريس، يوسف، نيويورك80، ص8.
(6)المصدر نفسه،ص 11

وفي رواية (فينا60) يصف الكاتب المدينة ، المكان والنساء والأشخاص من أجل الوصول بالقارئ لفهم شكل الواقع وإطاره الذي دخله (درش) بغية إرضاء رغبة دفينة بداخله في التعرف على الآخر حيث يقول: "والميدان فيينا لا يمكن أن تبلغ مساحته أضيق ميادين القاهرة"[(1)]. ويقول أيضاً: "وكلهن بلا استثناء يتمتعن بقسط وافر من الجمال"[(2)]. وكان واضحاً أن القادمة ليست باهرة الجمال ولكنها على الأقل وسيمة، وطريقة مشيها، الزاوية التي تمسك بها المظلة حتى أمسكها للمظلة نفسه وقد كف المطر"[(3)].

وفي رواية (العسكري الأسود) كان الوصف في خدمة السرد والحدث فقد تحررت لغة إدريس هنا من قيودها وتحرر الصوت والقالب والجسد والعقل والفكر الواحد.

ويستمر في القول "ورواد الحجرة معظمهم من مجتمع القاهرة السفلي، متسولون ومتشردون ومجاديب، وذو عاهات ومدعون ومتشاجرون فرادى وجماعات فلا سلاسل وكلاشات"[(4)].

وفي (العيب) يصف المصلحة وموظفيها وسناء وشخصيتها وأسلوب تعاملها مع الآخرين ثم يصف المواقف والأحداث بغية خدمة البناء السردي للقص الروائي "وكأن المصلحة وكر رجالي لا تسمع فيه إلا أصواتهم وشكاياتهم ولا تشم فيه سوى روائحهم ووقع خطواتهم"[(5)].

ويستمر السارد في الوصف قائلاً "من الواضح أن الزميلة العزيزة جميلة التقاطيع مسمسمة سمراء قليلاً ومن كل أدوات الزينة لا تستعمل سوى الروج، ليس غامقاً كالسمراوات حين يضفنه لكنه روج هادي هو الآخر ليس هدفه أن يبرز جمال الشفاه إنما هدفه أن يدل على وجودها ويحددها"[(6)].

---

(1) إدريس، يوسف، فينا 60، ص60

(2)المصدر نفسه،ص63.

(3) المصدر نفسه، ص76.

(4) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص9.

(5) إدريس، يوسف، العيب، ص5.

(6) المصدر نفسه، ص15 .

لقد استعمل إدريس الوصف وفقاً لأسلوب فني، فهو حينما يتعامل مع الحدث ويجد أنه يشكل محوراً رئيسياً في الرواية، يرتكز على إبداعه في رسم لوحة مشهديه مقدماً له أقصى ما يمكن من توصيفات، فيقدم للمتلقي عنصراً جاذباً للذة النص، وأسلوباً يشكل إرهاصات ناجحة لتتشكل العقدة النصية في الرواية[1].

الرؤية الدلالية للزمن:

حاولت الدراسة في الجزء السابق من هذا الفصل أن تدرس الكيفية التي تشكّل فيهـا الزمن فنيا في روايات يوسف إدريس ، ومن ثم فإنها حاولت أن تتبع وترصـد طـرق بنـاء الزمن في أعمال إدريس ، وتقنيات اللعب بالزمن في روايته عبر دراسة أنماط تشكّل الـزمن فنيا كالاسترجاع والاستباق والحذف والوصف وغيرها ، ولما كانت دراسة الجانب التاريخي للزمن تبدو غاية في الأهمية في أعمال إدريس فإن الدراسة ستحاول في الجزء الحالي أن تقدّم دراسة دلالية للزمن التاريخي في أعمال إدريس ، وهنا سيكون الارتكـاز منـصباً دراسـة الفترات الزمنية الخاصة بالرواية ، أي الفترات الزمنية التي وقعت فيها الأحداث وتـضمنت حركة الشخوص وحياتهم .

اتكأ يوسف إدريس على التقنيات السردية التي تحاول أن تبني عالم الحكاية ضـمن حضور الزمن بكامل مستوياته، فهو تارة يعتمد على الاسترجاع، أو الاستباق ، وتارة نـراه يحذف فترات زمنية، ويهمش الأحداث فيها وصولاً إلى أحداث أكثر أهمية ، وعلى هذا النحو كان الزمن عنصراً مهماً في بناء الرواية عند إدريس، ففي رواية (البيضاء). نجد أن الإشارة الزمنية واضحة جداً فهي تتحدث عن مرحلة الاحتلال الإنجليزي لمصر وقدوم آلاف الغربيين إلى البلاد، كما أن الدلالة الزمنية جاءت على لسان يوسف إدريس نفسه حيث يقول في مقدمة الطبعة: (حيرتني هذه القصة كتبتها عام 1955، ونشرتها تباعاً عام 1960، وأنها وثيقة حيه لفترة خطيرة من فترات الحياة في بلادنا لا اعتقد أن أحداً تناولها)[2]. إن هذه الإشـارة مـن

([1]) السيد ،شفيع ،مرجع سابق ،ص62 .

(2)إدريس، يوسف، العيب ،ص 5 .

يوسف إدريس تبدو غاية في الأهمية، إذ هي تؤشر على أهمية الفترة الزمنية التي تدور فيها الحكاية، وكأن تلك الفترة هي ما يعني يوسف إدريس، ولم تكن الشخصيات والحوادث إلا تقنيات فنية وظفها إدريس بغية أن يقارب مرحلة هامة من مراحل التاريخ المصري.

لقد جسد يوسف إدريس الصراع بين الشرق والغرب في تلك الفترة التي احتل فيها الإنجليز مصر من خلال التغيرات التي تمر بها الشخصية الرئيسية في قصة الدكتور يحيى وذلك من خلال علاقته بالفتاة اليونانية البيضاء سانتي.

لقد قدم يوسف إدريس رسماً عميقاً لتلك الفترة الزمنية من حياة الشعب المصري، حيث أشرك القارئ في دقائق حياة هذا الشعب لذلك جاء الزمن هنا مفصلاً ودقيقاً من خلال المادة الملموسة في التفاصيل اليومية لحياة الشعب المصري.

إن الرواية تبدأ باستباق زمني إذ يطلعنا السارد قائلاً " أنا أيضاً حين قابلت (سانتي) قلت هذا... كان ذلك في مطعم (الباريزيانا)"[1].

ثم يواصل السارد سرد أحداث الرواية، معتمداً على تقنية الاسترجاع، ليروي أحداث حكايته مع (سانتي) الفتاة اليونانية، في تلك الفترة التي يصفها إدريس نفسه بالمهمة، إذ كانت تشكل فترة الثورة المصرية على الاحتلال.

أما الترتيب للإشارة هنا فقد جاء على عكس الروايات الأخرى التي تحدث عن الفترات الزمنية التي ذهب فيها العرب إلى الغرب مثل رواية الطيب الصالح، (موسم الهجرة للشمال) ورواية سهيل إدريس (الحي اللاتيني) نجد أن الكاتب أدخل الغرب إلى زمننا العربي بدقائقه وتفصيلاته المعيشة وجاء بالشخصيات الغربية سانتي ولورا إلى بطلنا المنبهر وهو لا يزال يعيش حياته كمواطن عادي في القاهرة لكنه شاب في مقتبل العمر وعلى درجة من الوعي والثقافة[2].

لقد حرك إدريس مجرى الزمن في هذه الرواية لا عبر حوادث وقصص لكن عبر تحريك الشخصية الرئيسية (الدكتور يحيى) من خلال القيود النفسية التي فرضتها عليه الفتاة الغربية(سانتي) كما وأشار بإيماءة جميلة إلى صعوبة تخلص بلادنا في تلك الفترات من الاحتلال وذلك من خلال فشل الدكتور يحيى في محاولاته للتخلص من هذه القيود.

([1]) ادريس يوسف ،البيضاء ،ص (7–8)

(2) الرشيد، بو شعير، دراسات في الرواية العربية ،الأهالي للطباعة والنشر،1995، ص 67.

ونجده في (الحرام) يصور حياة أهل الريف المصري والمأساة التي تعيـشها الطبقـة المتدنية (طبقة القاع) في الريف المصري، وهذه الطبقة هي طبقة عمال الزراعة، والملاحـظ أن زمن الرواية يدور قبل قيام ثورة 23 يوليو 1952[1]. وعلى الرغم من أن الروائي لم يورد أي تحديد زمني بالسنوات أو الأشهر أو الأيام بالدقة الزمنية التي يمكننا من تحديد زمن القصة تحديداً دقيقاً، فأحداث الرواية تدور في أحد تفاتيش الزراعة الكبرى بشمال الدلتا.

فالرواية تشير إلى النظام الاجتماعي الذي كان سائداً في مصر في المرحلة الزمنيـة للحكم الملكي الإقطاعي، كما وتشير لذلك الزمان الذي انعدمت فيه كـل الـضمانات لأفـراد الفقراء والمعدمين الذين توجب عليهم وحدهم عبء تأمين حياتهم ضد الفقر والمرض، ولو لم يكن الزوج مضطراً للقيام بأعمال شاقة لما سقط طريح الفراش، ولو كـان المجتمـع يـوفر لأبنائه- ولا سيما الفقراء- العلاج الطبي الملائم لما ركض عبد الله ولهـث وراء الوصـفات البلدية التي زادت حالته سوءاً ودفعته لإبداء رغبة ساذجة بالحصول على البطاطا ولمـا أدى ذلك إلى وقوع (عزيزة) في الحرام([2]).

واستمر زمن الرواية بالتصاعد عندما ظهرت إشارات لإدانة ذلك النظام الاجتمـاعي من خلال تصور حال الغرابوة كطبقة مقهورة تنتقل من قراها إلى قرى بعيدة للعمل لقاء أجر زهيد، ومن خلال تصوير شظف العيش الذي يعانون منه فهم يعملون تحت وهج الشمس ولسع السوط في يدي الخولي ولكنه يصور زمان الظلم ذلك، وهم حين يأتون يحملون معهم الزوادة المكونة من الخبز الجاف والبصل والمش وينامون خلف الأصطبل وينظر إليهم الجميع نظرة تأفف وازدراء حيث كان من الأمور المتعارف عليها بين الفلاحـين أهـل العزبـة "أن مـن المستحيل على أولادهم أن يلعبوا مع أولاد الترحيلة أو حتى يقتربوا منهم وكأنهم سيـصابون بالجذام، لو فعلوا هذا.ولكن أولاد العزبة اكتشفوا بعد اختلاطهم ذات مساء، بأولاد الترحيلة أن هؤلاء أطفال مثلهم"[3] .

---

(1) اختار يوسف إدريس هذا التاريخ موضوعاً لروايته لأنه يعبر عن أحداثها من ظلام مرحلة تاريخية متخلفة سابقة كان الإقطاع ونظام التفاتيش يسود ويطحن الفلاح المصري بوطأته وله إنسانيته تظل لها أهميتها وقدرتها على مخاطبة انسحاق الإنسان عامة والفلاح خاصة.

([2]) انظر : عيد ,حسين ,قصة الأنثى غير المتعلمة في أدب يوسف إدريس ,ص45 .

([3]) إدريس، يوسف ،الحرام ،ص106 .

وتغلب على أولاد الترحيلة السماحة والطيبة بل ويضحكون أيــضاً، وســرعان مــا خططوا أسماء هم: مصباح، حسن الولد الأسمر سنجر يدوي حيث يقول: "تلــك الليلــة عــاد الأولاد إلى بيوتهم في العزبة وهم لا يريدون العودة، فقد سعدوا بلعبهم مــع أولاد الغرابــوة وتعلموا منهم ألعاباً جديداً"(1). وهكذا جاءت الخاتمة بشكل يبين التغيرات التي طــرأت علــى التفتيش خلال الأعوام التالية.

ويبدو أن يوسف إدريس أراد إضفاء لون من التفاؤل على الزمن القادم حيث يقول: " كل ما تبقى منهم شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيــره الــزمن، ويقال إنها نمت من العود الذي استخلص من بين أسنان (عزيزة) من بعد موتها، أصبحت تلك الشجرة وأوراقها مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد ومجرب لعلاج عدم الحمل"(2).

لقد استطاع يوسف إدريس صاحب التوجهات الاشتراكية أن يظهــر عيــوب النظــام الاجتماعي في مصر قبل الثورة وذلك بتبيان الحاجز الرهيب الذي أقامه هذا النظام بين أفراد الطبقة الكادحة أنفسهم، فإبراز حركة الشخوص وتفاعلاتها كشف عن عميق المأساة التي كانوا يعيشون فيها.

أما في (فيينا 60) فقد خلت –في متنها – من المؤشرات الزمنية بالمعنى العــام، أي تحديد السنوات والأشهر والأيام بالدقة الزمنية التي تمكن القارئ من تحديد زمن القصة تحديداً دقيقاً، لكن عنوان الرواية يشي بالفترة التي تدور فيها أحداث الرواية من خلال قــرن الــرقم ستين بفيينا، هذا يعني أن الرواية تتحدث عن تلك الفترة الزمنية، أما الإشارة الزمنية الأولــى في المتن الحكائي للرواية فقد ظهرت عندما تحدث الكاتب عن الموظف المصري الذي أوفدته وزارة التجارة في مهمة إلى أوروبا وكيف قضى مدةً من الزمن لإتمام عملية السفر، وفي هذه يقول "وظل أكثر من ستة شهور يكافح ليوفد دوناً عن بقية زملائه في تلك المهمــة الرســمية الخاصة بالتبادل التجاري مع النمسا"(3).

---

(1) المصدرنفسه، ص117.

(2)المصدر نفسه،ص 152.

(3) إدريس، يوسف، فيينا60، ص(60-61).

ثم يبدأ زمن القصة عندما يبدأ بطل القصة مصطفى (درش) وهو زير نساء وصاحب المغامرات الخيالية في مصر بالبحث عن الأوروبيات فقد كـان يريـد أن يجـرب المـرأة الأوروبية وأن يغزو أوروبا المرأة[1].

ثم يصاعد إدريس زمن روايته من خلال تجـول (درش) فـي شـوارع العاصـمة النمساوية (فيينا) معجباً بجمال النساء النمساويات اللاتي قال عـنهن " فـيهن تتركـز روح أوروبا"[2] حيث استمر بالدراسة في ليلته الأخيرة في المدينة، حيث ينجح في مسعاه ويحـصد ثمار الصبر والخبرة في المغازي النسائية ويعثر على ضالته التي قال عنها: "وهذه المرأة تكاد تفجر عقله من الحيرة، لم يعد يدري إن كانت شيطاناً أم ملاكاً ساذجة تضحك عليـه أم هـي معجبة به وتحيره ابتسامتها التي لا معنى لها، وهزة كتفيها التي قد تعني لا وقد تعنـي نعـم أيضاً"[3].

أما في رواية (نيويورك 80) فتعد من الروايات الحوارية التي نشرت عـام (1980) بجريدة الأهرام المصرية وتأتي الإشارة الزمنية هنا لتشير إلى فترة الثمانينيات.

وفي الرواية يقسم الكاتب الزمن إلى أجزاء صغيرة تحكي قصة لقاء كاتب مصري مع سيدة أمريكية في مكان عام... ويفاجأ حين تعرفه على نفسها بقـول "أنـا ممـن يـسمونهم المومسات". وينزعج الكاتب ويسأل نفسه كيف لها أن تبيع نفسها ويضيف قائلاً: " هذه التحفة معروضة للبيع... ولكنها تجيبه بسخرية"ولدت في غابة لـم أصـنعها أنـا ولكنهـا كانـت موجودة"[4].

ويصعّد الكاتب الخط الزمني للرواية بالدخول في مفاوضات حول السعر حيث تقـوم بإعطائه الأسعار بشكل دقيق وكذلك المرة المحدودة لكل سعر، وهذا يعيد ذاكرته إلى القروش القليلة التي تتقاضاها فتيات الليل في القاهرة، ثم يتطور الخط الزمني صعوداً ونزولاً ليظهـر أن الطرفين كانا طيلة الحدث على قناعة تامة بنظرة كل منهما للعالم، ومن الواضح أن انتقال الكاتب للحديث عن أمريكا في تلك الفترة الزمنية (نيويورك80) هو التمثيل بأن أمريكا هـي

---

(1)المصدر نفسه،ص61.

(2)ادريس،يوسف ،فيينا 60 ،ص63.

(3) المصدر نفسه، ص(99-100).

(4) إدريس، يوسف، نيويورك80، ص54.

أبعد نقطة في الغرب مكانياً وزمانياً وحضارياً، وأن أقسى القيم الغربية وأبعدها عن أن تكون مقبولة تتمثل في الوجه الأمريكي للحضارة الغربية وليس في أوروبا التي هي أقرب للـــشرق زمانياً ومكانياً.

أما (العسكري الأسود) فقد نشرها يوسف إدريس لأول مرة عـــام (1961)، واتخـــذ إطارها الزمني من فترة حكم رئيس الوزراء إبراهيم عبد الهادي عام (1948) حيث فتحـــت أبواب المعتقلات للجميع وعانى الوطنيون من جميع أنواع التعذيب وعلى مختلف المستويات، ولقد عمد الكاتب إلى هذا الإسقاط الزمني الواضح ليشير إلى الانتهاكات فـــي مـــصر عـــام (1961) والتي تشبه انتهاكات عام (1948) بحق كرامة البشر وإنسانيتهم([1]).

ويبدأ الخط الزمني تصاعدياً في الرواية حيث يتحدث السارد أنه في فترة الأربعينات شاعت قصص التعذيب وانتشر صيت ذلك العسكري الأسود وما يفعله بالمساجين والمعتقلين" وأصبح مبعث رعب الجيل.. ورمزاً لكل ما يناله جيلنا من ضربات[2"4].

ويستمر الزمن بالمضي تصاعدياً حيث تزول دولة الملك وسجونه وتمر الأيام وتشاء الصدف أن يقوم أحد ضحايا العسكري الأسود – الطبيب شوقي– بتوقيع الكشف الطبي عليـــه للنظر في انتهاء خدماته بوزارة الداخلية.

ويلتقيان بعد أن بدلت علامة التعذيب للطرفين، فلم يعد شوقي بعدها هو شوقي ولم يعد العسكري الأسود هو ذاته، وهنا إشارة لتحول الزمن خصوصاً بعد قيام ثورة 1952م وما طرأ عليها من تحولات في مسيرتها.

ومن اللافت هنا أن إدريس كعادته لم يكن معنياً بالجانب التاريخي للمسألة ولم يكـــن معنياً بالظروف التي عاشها جيل الأربعينيات ولكنه كان مهتماً بسؤال واحـــد: كيـــف يمكـــن للإنسان أن يكون وحشاً؟؟ وهل هو بسبب الزمن والنظام الاجتماعي أم أن هناك سراً دفيناً في النفس البشرية([3]) .

وبأسلوب سردي متواصل أراد إدريس أن يؤرخ للفترة الزمنية التي عاشتها الثورة في مصر، فهو يقول إن الثورة التي حررت الوطن المحتل واهتمت كل الاهتمام بشتى المجالات

([1]) الخميس،أحمد،العسكري الاسود ،مجلة زي نت الالكترونية،شبكة الانترنت.

([2]) إدريس، يوسف،العسكري الاسود،ص13.

([3]) علي ،الشاذلي،يوسف أدريس والقصة القصيرة،مجلة أدب ونقد. www.adabwanakd.com

الحياتية هي الثورة نفسها التي فتحت أبواب المعتقلات والسجون، وهي التي ألفت الأحزاب واختصرتها في حزب واحد حتى أن يوسف إدريس قد دمج بين الواقع السياسي وحالة المجتمع المصري والمجتمعات العربية في تلك اللحظات الزمنية.

لقد استطاع يوسف إدريس أن يبني عالمه الحكائي وفق رؤى معينة، لعب الزمن فيها دوراً مهماً على الصعيدين: الفني والواقعي، إذ ظهر تركيز إدريس كثيراً على التقنيات الزمنية كالاسترجاع، والوقفة الوصفية، والتلخيص، كما أن رواياته تتعلق بالإنسان، والمجتمع، والواقع، ومن ثم كانت تهتم كثيراً بأن تكون مؤطرة بإطار زمني واقعي، لأن كثيراً من أعماله كانت تقارب فترات زمنية معينة، إما بالإدانة، كما هو واضح في رواية (العسكري الأسود) التي كانت تتحدث عن فترة مليئة بالقمع، أو بالفخر والاعتزاز كما هو واضح في رواية (البيضاء) التي تحدثت عن فترة النضال ضد الاحتلال.

الفصل الثاني

الفضاء في روايات يوسف إدريس

الفضاء والمكان:

يعد المكان واحداً من أهم ركائز الفنون السردية، إذ لا يمكن أن يتخيل وقوع حدث ما دون فضاء يؤطره، ولا تقتصر قيمة المكان على تأطير الحدث، بل قد يأخذ المكان في بعض الأعمال الروائية دوراً يفوق ما يأخذه أي مكون سردي آخر.

وهناك من يرى بأن المكان عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد من خلال الممارسة فهو ليس بناء خارجياً مركباً، ولا حيزاً محدد المسافة ولا تركيباً من غرفٍ ونوافذ، بل هو كيان متغير والمحتوي على تاريخ ما[1].

وقد يكون المكان الفني ماضياً يسترجعه الأديب الفنان من خلال أحداث حدثت في المكان فيحدد أطر المكان وأبعاده، يرسمه ليتمكن من النفاذ منه إلى عوالم لا محدودة وذلك من رؤية خاصة للكون عبر فلسفة العصر الذي يحيا به[2].

فلكل مكان مرجعيته ودلالته عند كل شخصية من الشخوص، وله توظيفاته وإمكانياته، فهو يعمل على تحديد مواقف الشخصيات بينما يبقى الزمن – ولو كان ماضياً– محوراً كامناً للأحداث، أي أن المكان يرتبط بالزمن لأجل تجسيد الدلالات والإيحاءات التي ينوي الراوي الكشف عنها[3]، وهنا يمكن الدراسة في مسألة الفضاءات التي تنتجها الأمكنة الموظفة في النص الروائي.

يتعين علينا ونحن بصدد الحديث عن الفضاء الروائي أن نفرق بين مصطلحين متداولين هما الفضاء والمكان، ويمكن أن تستنتج الفرق بين هذين المصطلحين من خلال مفهوم (هيدغر) الذي بينه (محمد بنيس) الذي يرى أن الفضاء سابق للمكان، وأن الفضاء موجود من قبل ثم تأتي الأمكنة وتحدد لها حيزاً في الفضاء، وعليه فإن الفضاء الروائي مجموعة من العلائق القائمة بين الأمكنة والديكور والشخصيات، وإلا ماذا نقول بالنسبة لفضاء الموت،والذاكرة والحلم فهذه العلائق القائمة بين الأمكنة، والشخصيات، التأثيث ليس لها لقب،

---

(1) نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،بيروت، ط1، 2000، ص47.وبنيس،محمد،الشعر العربي الحديث،ج3،ص112.

(2) المرجع نفسه، ص(73- 74).

(3) باختين ، مخائيل ،اشكال الزمان والمكان في الرواية ،ترجمة يوسف حلاق ،وزارة الثقافة دمشق ،1990، ص55 .

أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الروائي[1]. فانعكاس ما يحيط بالمكان، وما يحيل فيه المكان على الذات، أو العكس، له تأثير بالغ في إضفاء دلالة معينة.

ويرى لحمداني أن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي التي يتم تصويرها بشكل مباشر، أو التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة من حركات الحكاية[2].

ووفقاً لذلك تتحدد معالم الفضاء الروائي على نحو أكثر شمولية من المكان الفيزيائي، فالمكان مكون من أبعاد مادية ملموسة، أما الفضاء فيتبلور ضمن إطار أوسع وأكثر تخييلاً من المكان، إنه كل ما يمكن أن يؤطر الأحداث والشخوص والأبعاد النفسية والميتافيزيقية عبر صيغ مختلفة كالحلم، والذاكرة وغيرها من فضاءات لا يمكن تعيينها ضمن حدود المكان فقط.

كما وإن إدراك الشخصية للمكان تأكيد على وجودها بأبعاد يستحيل قياسها في نقطة قد تقع بين الوعي والحلم، ولكنها تقع حتماً في القلب مما نسميه الحياة أو الكينونة البشرية ومن هنا فالمكان ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات من طرف السارد بوصفه شخصاً ومتخيلاً رئيسياً، ومن خلال اللغة لأن كل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة، حي منزل) ومن خلال الشخصيات، ومن خلال القارئ الذي له الحكم الفصل لكل ما يقرأ[3].

ولا يوجد الفضاء الروائي إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي، يختلف عن فضاءات السينما والمسرح التي يمكن إدراكها بالبصر والسمع، إنه فضاء موجود من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، فهو يتشكل كموضوع الفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه[4].

كما أن اختيار الأمكنة وفضاءاتها عند الروائيين حالة ملتصقة باللاشعور الجمعي للإنسان، نتيجة للتلازم بالمكان، فالقبض على الفضاء الكوني وجزئياته أمر رافق الإنسان منذ الوجود، حيث يجد المتعامل مع الوجود من قبل الإنسان نوعاً من التحرك وعدم السيطرة

---

(1) نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي، ص140

(2) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص64.

(3) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 32.

(4)المرجع نفسه،ص 27.

ويحاول الإنسان مع تقدم المعرفة السعي إلى فهم المكــان والزمــان والمحــيط وعناصــرها مجتمعة، ويحاول ما أمكن تطوير هذه الأمور، وعندما يعجز كثيراً يعيش إمكانية الــسيطرة، حلماً على الأقل وفناً [1].

والفضاء الروائي كغيره من المكونات الأخرى للسرد، لفظي لا يوجد إلا من خــلال الكلمات الموجودة في الرواية ويخلقه السارد وفقاً لرغبة المؤلف، وهو لا يظهر منعزلاً عــن باقي العناصر التي تكون النص الروائي كالأحداث والرؤى السردية والشخــصيات فالحــدث الروائي لا يقدم مصحوباً بجميع إحداثياته الزمنية والمكانية فالرواية القائمة على المحاكاة لا بد لها من حدث، وهذا الحدث يتطلب بالضرورة زماناً ومكاناً[2].

إن الحديث عن عالم يوسف إدريس الروائــي يتطلــب بالــضرورة إلمامــاً حقيقيــاً بخصوصية المكان المصري في كل الأعمال التي ألفها إدريس، فإدريس كان يعي تمامــاً أن المكان يرتبط مع الإنسان ضمن علاقة لا يمكن إهمالها، وعليه فقد بنــى عوالمــه التخييليــة الخاصة التي كان للمكان فيها حضور هام، وتأثير واضح على الشخصيات، وعلــى مجــرى الحدث، حيث ارتبطت الظواهر المكانية عند إدريس بوجود الشخصيات وقضاياها، فــالريف المصري، وحواري القاهرة الضيقة، والشوارع والبيوت، والمكاتب الحكومية وأقسام الشرطة، كانت جميعها فضاءات للشخوص ارتبطت بهم، وارتبطوا بها، أثرت فــيهم وأثــروا فيهــا، عايشوها وتعايشت معهم سكنوها وسكنتهم، ثم ينتقل الكاتب إلى الغــرب ليرســم فــضاءاته وأمكنته ليقارن بين الأنا والآخر، بين حضارتنا وحضارتهم، فكرنا وفكرهم[3]

اهتم إدريس بالمكان وظهر في رواياته ذلك "لان الإنسان الذي يعاني من فقد الفضاء يعلم إن الفضاء يندمج في الشخصيات وان الإنسان يتبادل الإحاطة مع الغرفة التــي عمرهــا وأقام فيها إنها تحيط به بمساحاتها وجدرانها وسقفها وهو يحيط بها بوعيه وإدراكه وإنشائه لها [4]"

---

(1) مراشدة، عبد الرحيم،الفضاء الروائي،وزارة الثقافة ،عمان،2002 ، ص 147.

(2)المرجع نفسه، ص 28.

([3]) الفاتح،عبد السلام،اللغة القصصية عند يوسف ادريس،مجلة الاقلام،ع6، ص139.

([4]) صالح ،صلاح ،قضايا المكان الروائي ،دار شرقيات ،القاهرة ،1997 ،ص44 .

وستحاول الدراسة دراسة الفضاء الروائي عند يوسف إدريس عبر التوقف عند أسلوب إدريس في التعاطي مع فضاء الريف، وفضاء المدينة وغيرهما من فضاءات كـــان يرســـمها ليصف مواقف معينة، ويعبر عن رؤى خاصة، فيوسف إدريس الذي ظل منشغلاً بـــالمواطن المصري ومعاناته، حاول أن يقدم صيغاً معينة، يبين من خلالها واقع الإنسان المصري عبـــر المكان الذي يعيش فيه، سواء أكان هذا المكان ريفاً أم مدينة.

فضاء الريف

لقد احتل فضاء الريف مساحة واسعة في أعمال يوسف إدريس لما لـــه مـــن أهميـــة كبيرة، فقد عاين مآسي أهالي الريف، وكان ينطلق من الريف بوصفه مكان الطبقة الكادحـــة التي تشقى لأجل لقمة العيش، فكان يحاول في كثير من أعماله إبراز معاناة هـــؤلاء النـــاس، ومن ثم كان اهتمامه بهم، سبباً ليصوغ وفقاً لرؤاه الخاصة مقاربات تعنـــى برســـم ملامـــح أمكنتهم، وتحديد دلالاتهم([1]).

وليس ثمة شك في أن اهتمام يوسف إدريس بالريف نابع من حياته التي قضى جـــزءاً كبيراً منها هناك بين الفلاحين، إذ إنه قد ترعرع بين ربوع الريف، وعاش فيه طفولته وحياته وتشكلت شخصيته واختزن في أعماقه عشرات الأحداث والوقائع والشخصيات الريفية، حتـــى أصبح الريف جزءاً من نظرته للحياة والكون من حوله، فإذا ما انفتح أمامه عالم الإبداع بعـــد ذلك، سرعان ما احتل الريف ركناً جوهرياً منه، " فهو حين يكتب عنه، يكتب عن عالم داخلي صميم، أحبه وعايشه، بما يكفل توافر عنصري، الصدق والتلقائية في كتاباته"[(2)]. ثم إن الريف بوصفه الفضاء الذي يضم الأحداث والشخوص يشكل انعكاساً واضحاً للأبعـــاد الاجتماعيـــة والثقافية والفكرية التي يمكن أن يقدمها الروائي في نصوصه، وله أن يبث عبر هـــذا التقـــديم الأفكار والأيديولوجيات التي يرغب في إثارتها عبر نصوصه، بحيث يصبح النص نصاً ناقداً للمجتمع وفكره في آن واحد.

([1]) انظر ,عيد ,حسين ,قصة الانثى غير المتعلمة , مرجع سابق ,ص46 .

(2) عيد,حسين، يوسف إدريس، الصراع والمواجهة، الهيئة العامة للثقافة،ط6،996 1،ص (17-18).

ولعل رواية (الحرام) تمثل أنموذجا واضحاً لذلك الفضاء الريفي الذي صاغه يوسف إدريس، فالرواية تحاول أن تقدم إدانة للنظم الاجتماعية والاقتصادية التي تحكم الريف المصري في فترة مهمة من فترات التاريخ المصري، تلك الفترة التي ساد فيها الإقطاع، فكانت حياة الإنسان مرتهنة لبعض الإقطاعيين الذين يسيطرون على كل شيء، ولعل شيوع الفكر الاشتراكي في هذه المرحلة من حياة يوسف إدريس، جعل توظيف البعد الطبقي الاجتماعي بمنزلة الانتصار للطبقة الكادحة ، فإدريس في بعض أعماله، ومن ضمنها (الحرام) يحاول تدعيم وجهة نظر الاشتراكية السائدة، ومن هنا كان تركيزه في الرواية على طبقة العمال والفلاحين([1]).

وفي هذه الرواية يصور يوسف إدريس حياة أهل الريف المصري ويصور المأساة التي تعيشها الطبقة المتدنية، طبقة القاع في الريف المصري، وهذه الطبقة هي طبقة عمال الزراعة أو عمال الترحيله، فأحداث القصة تدور في إحدى العزب التابعة للتفاتيش الزراعية الحكومية التي كان يساق لها الفلاحون الفقراء من كل مكان في الريف المصري حيث يقول: "إذ ليسوا هم أكثر الناس فقراً في بلادهم الذين يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل في التفاتيش البعيدة... وليسوا هم ذوي الأسمال البالية والرائحة الغريبة، والخلقة الكريهة"[(2)].

وإذا تغلغلنا في رواية (الحرام) نجد أن "التفتيش مكون من عزب، كل عزبة لا تتعدى بيوتها الثلاثين بيتاً"[(3)]. ويحدد إدريس من خلال رسمه لطبيعة المكان دور كل شخص فيه، فالغرابوة (عمال التراحيل) ليسوا من قاطني التفتيش، قاطنو التفتيش كلهم مزارعون محترمون لكل منهم بيته وأولاده وبهائمه وجلبابه النظيف، وليس من قاطني التفتيش عاطل وهم يعملون بماكينات حديثة، ورغم أن التفتيش يأخذ معظم ما تنتجه الأرض لكن يبقى للفلاح ما يستره ويكسيه ويطعمه[(4)].

([1]) انظر:سلامة ,عبير،نداهة الكتابة،المجلس الاعلى للثقافة،القاهرة،2003،ص44 .

(2) ادريس ،يوسف،الحرام، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص12.

(4،يوسف،ادريس،الحرام ، ص17.

إن رواية (الحرام) التي تقارب الوضع المأساوي لطبقة مهمة من الشعب المــصري، تستند في معطياتها لقيمة المكان، فالأرض التي يسيطر عليها الإقطــاعيون، كانــت هــاجس إدريس، صاحب التوجهات الاشتراكية، فما دامت علاقة الإنسان بالمكان تتحدد بناء على مــا يفرضه أصحاب الأرض يسيطرون على معظم خيراتها، فإن الإنسان يصبح أســير الــشعور المقيت بعبوديته تجاه الأرض، تجاه لقمة العيش، وتجاه الإقطاعيين([1]).

فيوسف إدريس هنا يستعرض ذلك المكان الذي يعبر عن قهر الفــلاح المطحــون ومعاناته وقسوة الحياة عليه.

إن الحادثة التي يقدمها يوسف إدريس في الحرام تتكرر كثيراً في الريف المــصري خصوصاً، وفي الريف العربي بشكل عام فيقدم حياة الريف في تلك الفترة من تــاريخ أمتنــا حيث ظهرت طبقات اجتماعية جديدة شرهة وطفيلية.

لقد كثف يوسف إدريس المكان الريفي لأنه لم يرد أن يثير قضية البحث عن أم اللقيط، بل أراد أن يتغلغل لصميم مفهوم الحرام والعيب والشرف في الريف وليحاكم قبل كــل ذلــك منظومة القيم الرأسمالية السائدة فيه آنذاك، فلقد كشف ذلك الجانب السري من حياة التفتــيش، أسرار أحمد سلطان، وصفوت وامرأة الساعي وأم إبراهيم زوجة فقهي، حتى فكــري أفنــدي وزوجته ووسام وابنته لنده، لقد كان المكان بانوراما شديدة التعقيد ليست مفاهيم البرجوازيــة، بل حقيقة الكشف عن جوهر ومعنى الجنس في منطقة محددة وبين ناس محــددين ومــستوى حضاري معين[(2)].

لقد قدم يوسف إدريس القيم الأخلاقية في الريف المصري بأسلوب ساخر من خــلال مفارقة واضحة، ففي حين تؤشر لفظة الحرام التي عنونت بها الرواية علــى الجــرم الــذي ارتكبته (عزيزة) فإن المفارقة تكمن في الحياة التي تعيشها الطبقة الأخرى، الأكثر رقياً مثلما يبدو من طبقة الغرابوة، فإذا كانت ظروف (عزيزة) قادتها إلى ارتكاب (الحرام)، فإن الحرام يشكل جزءاً مهما، ومكوناً أساسياً يتغلغل في حياة الآخرين ويسيطر عليهم.

ويوسف إدريس في وصفه التجليات الجغرافية للمكان الذي تدور فيــه الشخــصيات يوصلنا إلى أدق تفاصيل حياة الشعب المصري البسيط، وخصوصا طبقاته المــسحوقة التــي

([1]) سلامة،عبير،مرجع سابق،ص281.

(2) أبو عوف، عبد الرحمن،يوسف ادريس وعالمه القصصي، ص 35.

طالما فرقت بينها الأنظمة الديكتاتورية الظالمة على الرغم من تشابه ظروفها وأسلوب عيشها لتضمن سيطرتها على الجميع([1]).

لقد تتبعت رواية الحرام حركة الشخوص في المكان والزمان، ومن خروج الغرابـوه من بيوتهم في الترحيلة وحتى عملهم في حقول القطن، وقد كان للكاتب هنا تخطـيط دقيـق وعناية كبيرة بالأشكال المادية، وحس بالفضاء يقربه من الرسام الذي يرسم لوحـة مـصرية واقعية في فضاءاتها الطبيعية، والقارئ المتعمق لهـذه الروايـة يلاحـظ اتـساع فـضاءاتها الطبيعية([2]).

لقد دارت أحداث هذه الرواية حول حياة المسحوقين في الريف، واتجهت إلـى تأكيـد نوازع الخير والبصيرة النافذة المتأصلة في أعماقهم، حيث احتوت نبرة صادقة

تتجلى في وصف يوسف إدريس للريف المصري وأهله وإبداء تعاطفه مـع الرجـل العادي البسيط، ليقول: "أجد نفسي متأثراً بشخصية المواطن المصري العادي البسيط، وكـل قصصي ورواياتي تدور دائماً حوله لأني معجب بفلسفته وبطولته وجبنه وشجاعته، وأنا اتخذ هذا الموقف البسيط نموذجاً أكتب حوله ما أريد"(3).

على هذا النحو قدم يوسف إدريس واقعية جو الأحداث والمكان، بوسـاطة عبـارات وأوصاف درامية يعرفنا من خلالها على المناخ والبيئة والمسرح الذي تدور فيه الأحداث، فهو يبني عالمه التخيلي مرتكزاً على المكان الواقعي الذي عاش فيه، الذي ظل هاجساً يلح عليـه، ليس بوصفه مكاناً جغرافياً فحسب، وإنما بوصفه مكاناً يفرض على قاطنيه ظروفـا خاصـة، تحدد قيمهم وآمالهم ولعل أوضح إشارة على توظيف إدريس للمكـان، ضـمن علاقتـه مـع الشخوص والمغزى الذي ترتكز عليه الرواية، هو تلك المفارقة التي تتجلى في أن (الظليلـة) التي كانت تقيم تحتها (عزيزة) حينما كانت تعاني آلام المخاض والولادة، صارت مزاراً تحج إليه النساء اللواتي لم يرزقن بأطفال، وكأن المكان الذي يراه الناس وفقاً لقيمهم السلبية (نجساً) بحكم الذنب الذي اقترفته (عزيزة) صار في عالم إدريس التخيلي، مقدساً، ضمن إدانة واضحة للقيم المادية التي تجعل الإنسان آلة، وجعلت من (عزيزة) ضحية.

([1]) عيد ،حسين،مرجع سابق،ص66.

([2]) أبو عوف،عبد الرحمن،مرجع سابق،ص35 .

(3) زينب، محمد سعيد، بطل تأثرت به، الإذاعة، 17 مارس، 1962، ص71.

في الجهة المقابلة للريف يعد يوسف إدريس كاتب المدينة المصرية بامتياز[1]. يلتقط منها نماذج قصصه، ويرسم أفراحها وأحزانها الصغيرة، يتعرف على مشاكل رجالها وعموم نسائها، وأمنيات أطفالها، ويقدم لنا سكان المدينة العربية المصرية بخيرهم وشرهم وحبهم وكرههم وكل انفعالاتهم ومن هنا "إن المدينة عند يوسف إدريس ليست إطارا لقصة مستوردة، بل هي عالم كامل يخدع الحي كل يوم برغم الفقر والأحزان، وأهله وهم أهله ورفاق لعبه وصحبه وشبابه"[2].

ويقدم لنا يوسف إدريس رسماً دقيقاً لحياة الشعب المصري ويغوص في أعماقه ويصف لنا أماكن سكناه وحياته، مما يساعد القارئ على فهم شخصية مصر وفضاءاتها من خلال المادة الملموسة في التفاصيل اليومية والمكانية لحياة المجتمع المصري فنجده يورد اسم مطعم معين أصبح أحد معالم القاهرة المكانية المتميزة مثلاً " كان ذلك في مطعم الباريويانا الذي لم يغيره الزمن"[3]. فالعلاقة بالعالم عند لحظات تدهور معالم الهوية الجماعية تضيق المساحة ليصبح إدراك العالم مجرد إدراك للذات الفردية[4].

---

(1) انظر،عبد القادر، فاروق، جمهورية فرحات، مجلة المسرح، يوليو 1964، ص 38، (وانظر مجلة فصول، عدد خاص بيوسف إدريس)1991.

(2)عبد القادر، فاروق، جمهورية فرحات، مجلة المسرح، يوليو 1964، ص 38، (وانظر مجلة فصول، عدد خاص بيوسف إدريس)1991، ص 45.

(3) إدريس، يوسف، البيضاء، ص8.

(4) ميشييل، إلياس، الهوية، ترجمة علي وطفه، دار الوسيم، دمشق، ط1، 1993، ص71.

فضاء المدينة:

إن وصف إدريس لحياة المدينة، يتعدى كونها مسألة ألفاظ، فهو كاتب يرسم صوراً للمجتمع الذي يعيش فيه، صوراً تحمل معنى الدعوى إلى الإصلاح، وهو يناقش وينقد ويحذر ويضع يديه على أماكن الخطأ والانحراف(1).

ففي رواية (البيضاء) يقدم يوسف إدريس فضاءً مكانياً يشكل البنية الفنية لروايته وهذا المكان يقوم وفقاً لطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب، وكأن إدريس يريد أن يعقد لقاء (الأنا والآخر) في المجتمع الشرقي بخصائصه المكانية والزمانية، وبانفعالات أفراده وعاداتهم وتقاليدهم، فالجالسون على الدكاكين والقهاوي، لا عمل لهم إلا الحملقة في المارين و إحصاء حركاتهم وسكناتهم، وهناك في البيت مستوصف حافل بالزبائن فإذا جرؤت وفتحت نافذة دخلت زوبعة، ثم هناك رائحة الكبد المتصاعدة من مطعم متمخض في أسفل الشقة التي يسكنها طبيب والغريب في الأمر أن المطعم نفسه كانت له يافطة من النيون الأحمر والأخضر والأصفر وتنطفئ آلياً طوال الليل، وللنيون أزيز مزعج مفضلاً عن الضجة الهائلة وأصوات الميكروفونات(2).

وهذا ما جعل الرواية تعد من التجارب الأدبية ذات الخصوصية المصرية لكن مع وجود البعد الإنساني الذي يمتد في فضاءاتها المكانية وفي البناء والتشكيل الجمالي والمعماري لخصوصيات المكان المصري وانفعالاته(3).

وفي رواية (البيضاء) يعود إدريس لتوسيع الفضاء ليذكر أسماء الدول التي تشابه أوضاعها مصر، ويعيش أهلها ما يعيشه الشعب المصري من نضال وكفاح ضد المستعمر والمعركة ضد الاستعمار وقائمة في كل مكان، في السودان، ومصر وسورية والخليج العربي وشمال إفريقيا وقبرص(4).

---

(1) إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص 31-32.

(2) إدريس، يوسف، البيضاء، ص 71.

(3) أبو عوف، عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 59.

(4) إدريس، يوسف، البيضاء، ص9.

إن بطل القصة الدكتور يحيى كان يسكن في حي شعبي، وهو حي بولاق حيث يحس أنه يحيا في مكان لا يمت له بصلة، وتتشابه نظرته لمكان سكنه، فعمله كان عمليـــة تعـــذيب مؤلمة كان عليه أن يتحملها يومياً، كان عمله الكشف على العمال والمرضى بورش الـــسكك الحديدية، ومنحهم الإجازات، ولكن تسعه وتسعين في المائة من العمال الذي يكشف عليهم كان أصحاء والإجازات التي لم يكن يمنحها كانت تؤخذ منه أخذاً.

أراد الدكتور يحيى أن يصور نفسه بطلاً من خلال منح هؤلاء العمال الإجازات ولهذا انعكس هذا الأسلوب الفكري على تصرفاته، فقد وجد نفسه ذات يوم يعبر كوبري أبو العـــلا ويجوب الشوارع الواقعة في حي بولاق الهادئ المهيب يصلح مسكناً له ويبرر موقفه فيقول: "أنه لم يختر الزمالك لأسباب تتعلق بالارستقراطية ورغبة السكن في حي راق بل لرغبته في الهدوء"(1).

وفي هذه الرواية تأثر يوسف إدريس بواقع المكان الذي يعيشه، فإذا قابلته ظـــاهرة أو اعترضه معنى غامض، فإنه سرعان ما يواجه هذا التحدي متفحصاً إياه، حيث قـــام يوســـف إدريس باستخدام الوصف المكاني في الروايـــة (بولاق،الزمالـــك ،ســـكة الحديـــد،المطاعم ، المقاهي) ليظهر صراعات الفرد ومجتمعه ومع الآخر فنجده يكتب عن صراع الدكتور يحيى مع العمال ويقول: "فمن طباعي أن لا أطيق مواجهة الجماعة الـــصغيرة إذا وجهـــت عليهـــا وكأنها تسلم علي... حين دخلت لم أستطع أن أحدق في الموجودين، ذلك الوجل الذي ينتـــابني حين أواجه الجماعة"(2).

لقد حاول يوسف إدريس أن يستكشف الأبعاد العامة من حوله بصفته الأكثر حساسية واستجابة للشعور العام، ليعكس لنا العلاقات التي كانت سائدة في فترة معينة من فترات هـــذا المجتمع وفي أمكنة الطبيعة.

وإذا انتقلنا إلى (العسكري الأسود) نجد إدريس يحاول أن يلفت النظـــر إلـــى أفـــراد المجتمع في تلك الفترة، وإلى أماكن عيشهم، وعلاقاتهم ببعضهم حكاما و محكـــومين ظلمـــة وضحايا وسجناء وسجانين، ففضاء المكان الروائي في العسكري الأسود يبـــدأ "مـــن مكتـــب

(1) المصدر نفسه، ص 100.

(2)إدريس، يوسف، البيضاء ،ص(17–18).

حكمباش المحافظة في بناية المحافظة القديمة التي تهدمت الآن"[1]،ثم يقدم وصفاً دقيقاً لميـــدان باب الخلق بساحته المعهودة ومواجهته لدار الكتب ومآذنه الجامع القائم في وسطه كالنـــافورة العالية التي فيه ماؤها[2].

وفي الرواية يقدم إدريس الصورة من خلال لقاء رجلين ليس بينهما علاقة يجتمعـــان صدفة في أحد أقسام الشرطة. حيث تم اختيار الفضاء المكاني هذا بالذات ليخدم عـــدداً مـــن القضايا التي أراد يوسف إدريس أن يطرحها في تلك المرحلة وهي مرحلة الظلم والفقر التـــي عاشها المجتمع المصري بكل فئاته، إن سلطة القهر التي مورست على المجتمـــع المـــصري تتمثل في جلب كل أفراد الشعب إلى مكان ذاع صيته وذاعت قصص التعذيب فيه[3]. كمـــا أن حالة العسكري الأسود وعرضه والتي جعلته بقايا إنسان هي حالة يعيشها الكثيرون من أبنـــاء المجتمع نفسه الذي يعيش في فضاءاتها أولئك المقهورون دائماً[4].

وتبدأ أحداث الرواية في مكتب حكمباش المحافظة، الواقع في بناية المحافظة القديمة، حيث يعمل الطبيب شوقي في المكتب الطبي، وبوصف مكاني دقيق يقدم يوسف إدريس الواقع المكاني المعيش الذي تدور فيه أول فصول العلاقة بين المواطن العربي والسلطة (فالحكمباش لا يعمل إلا في الصباح. ورئاسة المكتب الطبي والجلوس على كرسي الحكمباشي، وطقس هذا المكتب هو الذي كان يضمنا[5].

وفي المكان نفسه يلتقي شوقي الذي كان زعيم الطلبة ومناضلاً (بالعسكري الأســـود) الذي شاعت قصص تعذيبه للمساجين، الذي يمثل السلطة التي لطالمـــا اضـــطهدت (شـــوقي وعذبته، حتى تخرج بعد ذلك طبيباً يعمل في صمت وغموض " حين أتحدث عن السر الـــذي كان يحيرني في شوقي ولا أعرف له سبباً أو تفسيراً"[6]. لا يحاول استعادة أيام القهر، لكـــن

(1) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص7.
(2) المصدر نفسه، ص 7.
(3)عيد ،حسين، يوسف إدريس الصراع والمواجهة، ص53.
(4) المرجع نفسه ،ص55.
(5)إدريس،يوسف ،العسكري الأسود 7
(6)المصدر نفسه، ص5.

الزمن كان له رأي آخر فإذا (بالعسكري الأسود) وهو الظالم المستبد الجبار يأتي كسيراً حزيناً بعد أن استغنت الدولة عن خدماته[1].

في (جمهورية فرحات) تتسع حدود الفضاء لتتجاوز المكان المادي الملموس بأبعــاده الفيزيائية، إذ يعود إدريس لمناقشة واقع المدينة المصرية ومجتمعها مــن خــلال فــضاءاتها وأماكنها التي وعدت السياسة بأن تكون الفردوس الموعود، لكنه ينقلنا إليها لنجد أنها لا زالت كما هي، إذ يحلم إدريس بالمدينة الفاضلة، ويهرب من الواقع المكاني الجاف إلى واقع جديــد ومشرق، فرحات يحلم وهو مفتوح العينين أثناء تأديته لعمله كصول في قسم من أقسام البوليس المصرية[2]. وحكى فرحات حلمه كشاب سياسي مطلوب للتحقيق، فشاركه الشاب في حلمه.

لقد بدأت أحداث جمهورية فرحات في أحد أقسام البوليس حيث نرى الصول فرحــات جالساً على مقعده لا يغادره بينما تتوافد عليه صور الشاكين المجرمين الذين يفدون على أقسام البوليس "كانت الحجرة على سعتها تضيق بمن فيها وكان أبرز الموجودين جميعــاً الــضابط النوبنجي، وحين رأيته جالساً على مكتبه كالحكمدار، وعلى عينيه فوهات أكثر من خمــسين بندقية مغمدة في فضاء الحجرة، تخيلت أن لا حدود لرهبته وقوته"[3].

من خلال ملكة الملاحظة الدقيقة يدخلنا يوسف إدريس في فضاء المجتمع المــصري، يطلعنا على لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع وما كان استشرى فيــه مــن فــساد وتفاهــة وانحلال وصل حتى إلى رجال البوليس أنفسهم[4].

وها هو يقول: "يوهوه يا استاذ هوده شغل، دار سرك، دار موريستان. الناس أجننت، بعملوا أية اللي معور نفسه، واللي ضاع منه شاكوش، اللي كان نايم قال وراحت طاقيته، ردي ضربوها وأخذوا سيغتها[5].

([1]) عيد،حسين ،الصراع والمواجهة،ص55 .

(2) إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص10.

(3)المصدر نفسه،ص 11.

(4) مندور، محمد، في المسرح المصري المعاصر، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1971، ص120.

(5) إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص 15.

ويستمر قائلا"واللا الجثة اللي لقيوها في الخرابة مالهاش صاحب، قصدي صاحبها مجهول"[1].كما يضيف "من الصبح أنا إيدي ما وقفت عن الكتابة، وكله ملاليم وكلام فارغ وكذب"[2].

لقد قام يوسف إدريس في جمهورية فرحات برصد القضايا الاجتماعية والهموم المعاشة للمجتمع المصري، في أماكنها الطبيعية، يتحدث عن أقسام الشرطة، وعن الحواري المصرية، التي هي أصلاً أماكن حياته وملاعب صباه[3].

وظهرت روايته التي تؤمن بالترابط بين جزئيات الواقع المتناثرة، التي تحاول اكتشاف القوانين التي تحكم تغيير الواقع والتي تستعمل للكشف عن الواقع الإنساني في حركته المستمرة[4].

والرواية تجسد أغلب صور الصراع الاجتماعي الطبقي، وتكشف سلبيات البنيان المادي والاقتصادي والاجتماعي، ثم تضع الرواية رؤية هذا الإنسان للواقع الجديد الذي يجب أن يكون، فتأتي رؤيته شاملة واقعية تتناول نظام الحكم، والنظام الاقتصادي والتركيب الاجتماعي، والدين والفن والأخلاق والفلسفة، والتعليم، حيث استند هذا المجتمع الجديد إلى أسس مغايرة تمام المغايرة للمجتمع القديم أو للمجتمع القائم[5] يقول السارد: " ولا قبلين حالاً مكانات جاءت من المانيا والمهندسين والعمال اشتغلت وراحوا زارعينلك الصحراء كلها،، الري يمكن والمدارسين يمكن والسباخ يمكن... والبيوت كلها حمر... ولمضى جهاز بتطل خالص كلها كهرباء. يمر العصر طابور على المدرسة يقرأوا ويكتبوا ويعرفوا اللي الهم من اللي عليهم"[6].

قدمت جمهورية فرحات عملية التغيير التي استهدفت مجتمع القرية ومجتمع المدينة معاً، فالصول فرحات نفسه أصلاً من الريف، نشأ وتربى في أحضانه وجاء للعمل في القاهرة وعايش مشكلات الشعب المصري بقطاعاته المختلفة، وسمعت لهجته التي فيها آثار باهته من

---

(1)المصدر نفسه،ص 17.

(2)المصدر نفسه،ص 18.

(3) أبو عوف، عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 57.

(4) النساج، سيد حامد، اتجاهات القضية المصرية، ص286.

(5) انظر:عيد,حسين ،قصة الانثى غير المتعلمة في أدب يوسف ادريس،مرجع سابق،ص46

(6) إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص 31.

ريف الصعيد ونم صوته العالي عن الفضاء الواسع الذي ترعرع فيه. ثم أن عملية التنفيذ هنا شاملة تستوعب كل شيء في المجتمع ولا تهمل ركنا من أركانه.[1]

والناظر إلى الوصف الزمني يدرك نظرة يوسف إدريس للماضي والحاضر وتفاعلهما معاً وكيف أنه من واقع العلاقة الجدلية، بينهما، ونتيجة لتناقضاتها يبزغ المستقبل الجديد وما كدت أدلف إلى القسم ومعي الحرس، حتى أحسست بانقباض مفاجئ لم تكن تلك أول مرة أدخله، ولكنها كانت المرة الأولى التي أرى فيها القسم في الليل، ولهذا شعرت حين تخطيت الباب أني أدلف إلى فندق سفلي لا يمت إلى الحاضر ولا حتى إلى الماضي القريب..جدران يكسوها حتى منتصفها سواد على هيئة طلاء وكأنه نصفها الثاني بقع بيضاء مبعثرة هنا وهناك لا تخفف السواد بقدر ما تظهر بشاعته"[2].

لقد استخدم يوسف إدريس المكان منذ البداية للدخول في موضوع الرواية دون مراوغة، حيث إن مظهر قسم البوليس يوحي بالكآبة والحزن إلا أن المستقبل قد يشرق منه "جدران سوداء فيه بقع بيضاء... مصابيح قديمة ولكن يشع منها الضوء"[3].

وهناك علاقة أخرى بين المسجون السياسي، صاحب الفكرة التقدمية وبين ممثل السلطة السياسية هو(الصول فرحات)، فهو إنسان يحلم بمجتمع جديد يختلف تماماً عن المجتمع الحاضر الماثل أمام عينيه فإنه ينكر ذلك في الحقيقة والواقع حفاظاً على مكانته ووجوده وموقعه وسلطته ووظيفته، وهو راغب في التقدم يطلبه وينادي به وهو يكره الواقع ويرفضه، لكنه يرهب في اللحظة نفسها، هذا المسجون السياسي الذي قبض عليه وكل جريمته هو أنه يحلم بمجتمع جديد كالذي يحلم به الصول فرحات ينظر إلي ويقول كلماته الأخيرة، وكأنه يفكر في مشكلة أخرى وقال العسكري فجأة: "أنت واقف بتعمل إيه يا جدع، وانت ما وراكش شغل؟ وقال العسكري في صوت متقطع: أصل... إلا .... الأفندي.... أنا مستلمة مستلمه ليه؟ حرس عليه.

أو... الأفندي ده، هو انت منهم!.

([1]) ابو عوف،عبد الرحمن،مرجع سابق،ص57.

(2) المصدر نفسه،ص10.

(3) المصدر نفسه،ص11.

فقلت وأنا ابتسم... من مين؟ ... المهم... الراجل أعلن أيه في الإذاعة واستمر ينظر إلي ثم قال بصوت تائه.

آخ... والله ما أنا فاكر... يا شيخ فضل... أهو كلام... أنت بتصدق"[1].

وفي قصة (حب) يقدم يوسف إدريس شخصية ذلك الثائر الذي يعيش بين أفراد مجتمعه ويحمل همومهم وتطلعاتهم، لذلك اختار فضاءه من ذلك المجتمع الذي يبحث عن الاستقلال وعن طرد المستعمر، ويقدم يوسف إدريس تصويراً مركزاً لحياة الثوار وواقعهم الاجتماعي في مدينتهم التي يسعون لتحريرها، والوصف التالي يدور في خيمة لمعسكر المتدرب بشر[2]. الذي يعمل فيه حمزه ومعه (حسن خضير) المعسكر معه " ومضى الشاب إلى وابور عايز اثنين، وكوز صفيح وإبريق فخار كبير مملوء بالماء، وعليه سكر وبينما كان يشعل الوابور سأله حمزه حدش جه؟ ولا نفاخ النار فيه واحد كان مواعدني الساعة اثنين ودولوقتي وربع ماجاش، يا حسن ما جاش غريبة... ما غريب إلا الشيطان"[3].

نلاحظ أن الروائي عبر عن أفكاره الخاصة بفضاء الرواية بكلمات قليلة أشبه بالرموز التي تدل على حقائق أكبر منها، إنها تكاد تؤدي المعنى دون محاولة لمح أي إضافة جانبية عليه[4].

ثم يأخذنا يوسف إدريس للتعرف على واقع الشعب المصري الذي يشير فيه على لسان حمزة أن الواقع متغير، ولا يمكن أن يستقر، وهو يرى أن تغيير الواقع رهين بعمل الناس المتكاثر والمتراكم يبدأ بوعي الناس بمصالحهم وقوتهم وقدرتهم على التعايش مع بعضهم بعضاً[5].

قدم يوسف إدريس شخصية مميزة نزعت منذ البداية إلى تصحيح علاقة الإنسان بالطبيعة ، وذلك من خلال إبراز مكان عيشه ونموه، وهو الذي عانى إلى حد كبير من تعقيدات المدينة الاجتماعية، ويبدو ذلك واضحاً أكثر ما يكون في تلك اللحظات التي تتداخل

([1]) إدريس، يوسف، جمهورية فرحات ، ص(13-14).

(2) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 49.

(3) المصدر نفسه، ص 51.

([4]) منيف ،عبد الرحمن ،الكاتب والمنفى ،دار الفكر الجديد ، بيروت ،1992 ،ص95 .

(5)منيف ،عبد الرحمن ،الكاتب والمنفى ،ص 57.

فيها أحاسيسه الاجتماعية مع ذلك القدر اليسير من الطبيعة الذي تبقى عليه المدينة بشوارعها المسفلته وأبنيتها الحجرية وضوضائها المرهقة[1]. فالشمس ليست هي ذلك النجم المطلق السابح في الفضاء، والبرد ليس مجرد الإحساس بانعدام الدفء، أو ارتعاشه الأوصال أو انخفاض درجة الحرارة والشمس والبرد وبقية عناصر الطبيعة التي تتمكن من النفاذ إليه من خلال شوارع المدينة تكتسب من حمزة معنى إنسانياً متعلقاً بوصفه هو الإنسان الفردي أو بإحساسه وفكره.

وفي رواية (قصة حب) يصف يوسف إدريس المكان ليضم الوطن كله فهو يخرج حب حمزه لفوزية حباً جسدياً بحبه لوطنه، وهو هنا لم يشأ أن يبرز تجربة الكفاح الوطني في ثوب جامد متجهم، بعيد عن دفء العواطف الإنسانية التي لا يتحرر منها الإنسان ويخلق عاطفة الحب بيد البطل وفتاته في أحلك الساعات وأخطرها، دون أن ينهيهما ذلك عن متابعة العمل والنضال لتحرير الوطن، بل حتى أنهما رأيا في هذا الحب الذي تجلى في ذلك المكان وقوداً يشعل المعركة ولا يخفف منها "أنت عزيزة عندي جداً يا فوزية، أنا مش بحبك حب عادي، أنا حبيت مصر فيك، حبيت النيل اللي في دمك وبياض القطن إللي في وشك شمسنا الحلو التي علت في عينيك"[2]. وقوله أيضاً: " أنت خليتني أشعر بأني ارتبطت بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً... إني بقيت منهم أننا كلنا ليه فاهماً في ازاي... أنا وأنت اندمجنا في كل الناس وأصبح تعدادنا بالمليون... أنا مش حاتجوز بيكي المجتمع"[3].

ويستمر في حواره مع فوزية اذ يقول :"أحنا يا فوزية في كل لحظة حبنا ينمو لأنه جزء من حبنا الكبير للناس والقيم الإنسانية، والإنسان يتحرك ويتطور، وهو برضه النهر ده مولد باستمرار راح يتكرر"[4].

إن حمزة وعلى الرغم من كونه مهندساً بشركة الحرير فإن انتماءه الطبقي كان إلى طبقة العمال الكادحين، إذ كان أبوه عاملاً من عمال الدرب بسكة الحديد، وكان شديد الاعتزاز بذلك، دائم التمجيد للطبقة الشعبية، معتبراً أنهم هم الذين يدفعون ضريبة الكفاح.

---

(1) المرجع نفسه، ص 73.

(2) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 115.

(3) المصدر نفسه، ص(141-142).

(4) إدريس، يوسف، قصة حب ، ص 143.

لقد دارت أحداث رواية (قصة حب) بعد الحرب العالمية الثانية، حيث صور فيها مأساة الوطن (مصر) وكشف حركة الصراع التي خاضها أبناؤه للحصول على الحرية والاستقلال وخاصة أبناء الطبقة العاملة الذين يعيشون المأساة في القرية والمدينة المصرية ودورهم الكبير في النضال وتحرير أوطانهم.

من الملاحظ أن يوسف إدريس يقدم لنا فضاء المدينة لا على أساس أنه جماد لا يشعر بشيء، بل يخترقها دفق إنساني حي، إذ لها وجود في الفضاء الروائي الذي شكله إدريس أحد المكونات الدلالية، والتعبيرية ، فحمزة "رأى الناس في القاهرة قبل الحريق وبعده، ولكنهم كانوا غير الناس الذي رآهم شهور طويلة قبل الحريق"[1].

لقد شكلت قضية الخلل الاجتماعي هاجساً لدى إدريس، منذ فترة طويلة من الزمن وهذا ما جعله يختار المجتمع المصري، والتغيرات الاجتماعية المختلفة التي تصيبه فضاءً لروايته، ويوسف إدريس وهو يحلل ضروب الاختلال الاجتماعي في المجتمع المصري يشخص الداء تشخيص طبيب مقتدر، ولا يكتفي بذلك بل يشير من طرف خفي إلى الدواء فلا بد للفرد من السقوط ما لم ينظم نفسه في تنظيم مع الآخرين، وهو الفضاء الذي حاول يوسف إدريس البحث عنه في العيب[2].

ففي رواية (العيب) يركز يوسف إدريس على محور عمل المرأة في الفضاء المكاني الذي طالما احتكره الذكور، وهذه الرواية أقرب ما تكون إلى دراسة الحالة وإذا كان كتاب مناهج البحوث في العلوم الاجتماعية يعرفون دراسة الحال بأنها دراسة علمية تركز على الموقف الكلي أو على جميع العوامل، وعلى وصف العملية أو تتابع الأحداث التي يقع السلوك في مجراها[3]. فقد تعقب يوسف إدريس بطلة قصة الفتاة الجامعية سناء منذ تعينها ضمن مجموعة من الفتيات في مصلحة ظلت طوال عمرها مقصورة على الرجال[4]. ومحاولات تكيفها مع الوظيفة وحتى سقوطها في النهاية، الذي تمثل في قبولها الرشوة ثم تفريطها في نفسها بعد ذلك.

---

(1) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 81.

(2) أبو عوف، عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 57.

(3) يسن، السيد وجمال زكي، أسس البحث الاجتماعي، دار الفكر العربي، القاهرة 1963، ص267.

(4) إدريس، يوسف، العيب، ص5.

إذن فرواية العيب دراما سقوط في مجتمع حضري، و تحلل هذا المجتمع في فضائه الواهي وكشف عن طبيعته وعن انواع الاختلال الاجتماعي السائدة فيه.

لقد عينت سناء في المصلحة ضمن مجموعة من الفتيات، وهي مصلحة كانت تعتبر حتى تعينهن " وكر رجالي لا تسمع فيه إلا أصواتهم وشكاياتهم ولا تشتم فيه سوى روائحهم ووقع خطواتهم طالعين هابطين، دارسين لأسرار العمل العظمى والكادر وإخراجه الرؤساء"(1).

وفي (العيب) يظهر يوسف إدريس ناقداً اجتماعيا، من خلال تسليطه الضوء على شخصية الجنيدي ذلك المخلوق الذي كان طوال عمره منذ أن كف أبوه عن حبه وحب الأوامر والبضائع كالزيت المغلي فوق رأسه منذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها ألا يستمع لنصيحة أحد سواء أكان مخطئاً أم مصيباً وسواء أكانت النصيحة من عاقل ام أحمق، إذا جلس على مقعده في عربة الأوتوبيس سرعان ما يخرج سلسلة المفاتيح التي بها (المطواة)(2).

ويتحول الفضاء في روايتي (فينا 60) و(نيويورك 80) إلى فضاء الآخر – الغرب- ففي رواية السيدة فيينا (فيينا 60) تبدأ الرواية مع (درش) المواطن المصري الذي يجسد فئة كبيرة من المواطنين المصريين، بل والعرب عموماً.

و(درش) موظف حكومي له زوجة وابن صغير يحبهما، أرسل ضمن وفد في مهمة رسمية إلى أوروبا بضعة أيام وهو مولع بالنساء، وصاحب خبرة ومغامرات في هذا المضمار، الا أنها محصورة في نساء بلده، صحيح أنه جاء إلى أوروبا في مهمة رسمية، إلا أنه لم يكن لديه سوى مأرب واحد أن يجرب المرأة الأوروبية... وأن يغزو أوروبا المرأة(3). يتجول (درش) في شوارع فيينا مبهوراً بجمال النمساويات اللاتي فيهن تتركز روح أوروبا(4). على أنه لا يسعى وراء أي امرأة أوروبية فهو مصمم ألا يكون له شأن بفتيات الشوارع المحترفات، إنما يريد اللقاء مع سيدة أوروبية أصيلة ذات شخصية تريده هو ولا تريد نقوده،

---

(1) المصدر نفسه، ص5.

(2) المصدر نفسه ،ص(87-88).

(3) ادريس يوسف ،(فيينا 60)، ص61.

(4)،المصدر نفسه ص 63.

وتعطيه نفسها بإرادتها[1]. إنه يطلب أكثر من اللقاء الجنسي، فبغيته هي معرفة الآخر الأوروبي، وحين تموج الشوارع في فيينا بالبحارة الأمريكيين، خاصة لا يخشى منافسة منهم لأنه يعلم أن طلبهم أوروبا العابثة أما هو فيبحث عن أوروبا السيدة[2].

بعد محاولات فاشلة ومع ليلته الأخيرة بالمدينة، ينجح (درش) في مسعاه فيحصد ثمار الصبر والجسارة والخبرة في المغازي النسائية حيث يجتذب سيدة نمساوية جميلة ومحترمة، يلتقيها في طريق عودتها إلى بيتها، فيتوجهان معاً إليها ويعرف أن لها أسرة من زوج مسافر في رحلة عمل وطفلين، لكن الحيرة تتولاه في أمر هذه السيدة طيلة الفترة التي يقضيانها، أنه غير واثق من أفضل سبل التعامل معها هذه المرأة تكاد تفجر عقله من الحيرة لم يعد يدري إن كانت شيطاناً أم ملاكاً ساذجة أم ماكرة، تضحك عليه أم هي معجبةبه، وتحيره ابتسامتها التي لا معنى لها وهزة كتفيها التي قد تعني لا وأيضاً تعني نعم"[3].

تبدو تفاصيل الموقف في ظاهرها محملة بنبرة الشك وعدم الثقة التي تطبع العلاقة التاريخية بين المشرق والمغرب، وحين يضمها إليه ويقبلها للمرة الأولى، فإنها تتأوه قائلة: ((ستكسر ظهري يا إفريقي))[4]. مخاطبة إياه بصفته العرقية المخالفة لعرقيتها، ويكشف تطور الموقف أن السيدة فيينا ليست أقل فضولاً نحو معرفة (درش) مما هو نحوها فحماسها لاستكشافه يصارعه حماسه نحوها حيث تقول له: "إننا هنا في الغرب نسمع عن الشرق كثيراً، وعن غموضه ورجاله وسحره، وطالما داعب خيالي الأمير الشرقي الأسمر، داعب خيالي وأنا بنت مراهقة، وحتى وأنا متزوجة وأم وحين رأيتك خيل لي أنني عثرت عليه وأنها فرصة العمر"[5].

يريد إدريس من قرائه أن ينظروا إلى الروايتين في سياق واحد، بوصفهما وجهين لعملة واحدة، يؤكد ذلك أنه حين نشر القصة الثانية (نيويورك 80) سنة 1980، أدرج معها في الكتاب نفسه القصة الأولى السيدة فينا التي سبق له نشرها سنة 1959، مغيرا عنوانها إلى

---

(1)المصدر نفسه، ص 68.

(2)المصدر نفسه، ص 69.

(3)عيد ,حسين،الصراع والمواجهة،ص ،142 .

(4)ادريس يوسف ،(فيينا 60)، ص100.

(5) ا ادريس يوسف ،(فيينا 60)، ص 140.

فيينا 60 في محاولة لمحاكاة عنوان القصة الثانية، ولعل النظر إلى المساحة الزمنية بين تاريخي كتابتهما تؤكد ذلك، فعن السيدة فيينا، يوحي مفاد القصة أن أي حضارة لا يمكن أن تحقق ذاتها في مواجهة الآخر، سوى بالقبول الكامل بالذات وهو ما ستبينه الدراسة وبالأخص حين يذكر إدريس أن بطله (درش) لم يستطع أن يكمل مضاجعته للسيدة النمساوية إلا حين أغلق عينه وتخيل زوجته، وتتأكد هذه الرؤية كذلك، إذ أخذنا في الحسبان وجهة نظر هذه السيدة[1]، فبعد أن يفرغا من الفعل الجنسي تلتقط صورة زوجها وتلثمها ثم لا تلبث أن تقول درش الناظر إليها في ذهول، إنها طوال وجودهما معاً كانت تفكر في زوجها لم أكن أعرف آنك الرجل الأفريقي الذي كنت أبحث عنه[2].

لا بد أن إدريس يحاول أن يكون متوازناً ومنصفاً في تصويره طرفي محاولة الذات والآخر، إلا أنه يؤكد رؤيته في الوقت نفسه، وهي الرؤية التي يلخصها المبدأ الذي يقوله إدريس من أن تصوراتنا الزائفة أو المبالغ فيها عن حضارة ما أخرى، تنبع من العمق من تصور فهمنا لحضارتنا نحن، وأن لقاءً صادقاً بين حضارتين لا يمكن أن يكتمل قبل الإدراك الصحيح لإمكانات الذات أولاً[3].

على أن هذه الرؤية المتوازنة تختفي في (نيويورك 80) ليحل محلها علاقة مثقف شرقي متعال إزاء الغرب، يظهر بتعففه ازدراءه له وتعاليه عليه في صورة حادة الاستقطاب وعدم التماثل بين الآنا والأخر، ففي نيويورك 80، بعكس السيد فيينا، لا نفاذ مع الآخرين، بل حفاظ كل من الطرفين على موقفه وقناعته، أنه يتحول جغرافياً بالحدث من أوروبا في السيدة فينا إلى أمريكيا في نيويورك 80، على أن أمريكا تمثل أبعد نقطة في الغرب مكانياً وحضارياً، وأن أقسى القيم الغربية وأبعدها عن أن تكون مقبولة تتمثل في الوجه الأمريكي للحضارة الغربية وليس في أوروبا، فتلك الأخيرة أقرب إلى الشرق وهي مثله جزء من العالم القديم، ويمكن ملاحظة تحول رؤية الكاتب في طبيعة شخصيات الروايتين، ففي (السيدة فينا) وقع اللقاء بين امرأة عاملة وربة أسرة تمثل روح أوروبا وبين شخصية مصري تمثل روح الشرق، أما في (نيويورك 80) فالغرب تمثله بغي، شديدة الفخر بمهنتها، على حين أن الشرق

([1]) عيد ,حسين،الصراع والمواجهة،ص142.

(2) إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص 162.

([3]) بو طيب ،عبد العال ،مرجع سابق ،ص155 .

يمثله كاتب ومفكر وكأنما يريد إدريس أن يجعل نوعاً من التربية بين بطلي الروايتين، فيمـا يقعان فيه من جدال، فنراه يؤهل المرأة فوق ما هو اعتيادي من حرفتها، فيجعل منها حاصلة على درجة دكتوراه عالمة في النفس وأخصائية في علاج القصور الجنسي، وهى ترفض هذا كله بمحض إرادتها، وتمتهن بيع جسدها لأن عائده المادي أكبر إلى أمريكا ببغي محترفة يشير إلى صعيد دلالي ضمني إلى أن نظرة الكاتب إلى أوروبا، بوصفه شرقياً لا تتطابق مع نظرته إلى أمريكا،لأن أمريكا تمثل لديه حضيض المادية الغربية على نحو لا يبرز فـي تـصويره لأوروبا، ويتضح الأمر أكثر إذا أدخلنا لتحديد وجه آخر للتمايز بين الرؤيتين، وبخاصة مـا يتصل بقلب الأدوار الجنسية الحضارية، ففي السيدة فينا يظهر الطرف الفاعل المبادر (درش) الذكر الشرقي، فيما الأنثى الأوروبية تجاوب حماسة بمثله، أما في(نيويورك 80)فالعكس هو واقع حيث المومس الأمريكية هي التي تطارد البطل الشرقي مطاردة خبيثة، حتى يؤول الحال بها أن تعرض عليه شراء جسده منه، بدل بيع جسدها له والواضح في (فينا 60) أن (درش) كان حصراً على ألا يعرف أوروبا من خلال المومس وفي (نيويورك 80) نجد البطل شـديد الاشمئزاز من فكرة مقايضة المتعة بالمال، وليس من شك، كما يتبين من نـسيج الروايـة أن رفض هذا المبدأ إنما هو كناية عن رفضه لحضارة مادية.[1]

ويمضي إدريس في تطوير الموقف على نحو يسعى إلـى التـدليل علـى أوهامنـا وتصوراتنا الخاطئة عن الآخر وبالتالي انتظارنا منه أن يطابق صورته الرائعة لدينا كل هـذا من شأنه أن يعوق اللقاء الحضاري الحقيقي، وبهذا يوظف إدريس سلسلة من التفاصيل، تـتم من خلالها وبالتدريج إزاحة الصورة الوهمية، المؤطرة للمرأة الأوروبية وضمنا لحـضارتها من ذهن (درش)، وإحلال أخرى واقعية محلها فحين يمسك بيدها تسترعي انتباهه أصـابعها الرقيقة، القوية من الضرب على مفاتيح الآلة الكاتبة حتماً، فيشعر نحوها بلحظة زمالة غريبة تربطه بها[2]. وعندما يدخل شقتها، يصدمه ضيقها وانتشار أشياء مألوفة في أرجائها، يـشتد إحساسه بالصدمة وأن لم نقل بالخيبة، عندما يدخل الحمام الصغير، فيلمح فيه حبـل غـسيل مشدود بين جدارين، مثل الذي تستخدمه زوجته في منزله، وتتدلى فيه ملابس داخلية للأطفال، لحظتها يطرح (درش) على نفسه سؤالاً هو ما فائدة أوروبا إذن إذا كان ناسها يستعملون نفس

([1]) عيد ,حسين،الصراع والمواجهة،ص150.

(2) إدريس، يوسف، فينا 60، ص (129–130).

الاشياء التي نستعملها[1]. إن ما يصدم (درش) هو إدراكه أن الآخر عادي لا غرابة فيه، إنه في النهاية يضاهيه، ولا يمت بصلة إلى الصورة المضخمة التي رسمها له في ذهنه.

وحين يراوده الذي في جسد السيدة عن نفسه، فإنه يتراجع ويدل امتلاك لحظة الارتواء، في البداية، ومن تجاوب السيدة عاطفته الفائزة بمثلها، نراه يفرح قائلاً لنفسه النساء في الشرق لا نستطيع أن ننالهن، إلا رغماً عنهن، حتى لو كان يذبن غراماً فيك، وتحضنها فتحضنك، تأخذها فتأخذك[2]. لكن سرعان ما يجعل من حيويتها وحماسها، سؤالاً لنفسه، لماذا لا ترقد مستسلمة، وتدع له مهمة الرجل؟ لماذا لا تتمنع قليلاً؟ إن المنع يضفي على الأنثى أنوثة ويكسب الرجل رجولة، وإيجابيتها هذه الزائدة من الحد تضفي على أنوثتها رجولة، وعلى رجولته سلبية الأنثى، ويبلغ في إزعاجه من تحقق تساؤله حد العجز عن القيام بمهمته، فلا ينجح إلا حين يغلق عينه ويتخيل زوجته.

بعد واحد وعشرين عاماً من نشر السيدة فينا يعود إدريس إلى الموضوع نفسه مرة أخرى في (نيويورك 80) تحكي الرواية لقاء كاتب من مصر مع سيدة أمريكية في أحد الأماكن العامة بمدينة نيويورك ويفاجأ عند تعرفه عليها بقولها له : "أنا ممن يسمونهم المومسات)[3]. ينزعج الكاتب ويسأل نفسه، كيف لا وهي جميلة أن تبيع جسدها وكيف أن هذه التحفة معروضة للبيع[4]. تدرك ما يدور في خلده، فتجيبه "ولدت في غابة لم أصنعها أنا ولكنها كائنة وموجودة"[5]. ويدخل معها هازئاً في حوار حول الثمن الذي تحصل عليه فتجيبه بأرقام مضبوطة، وبحسب الوقت الذي عليه أن تقضيه، يتذكر القروش القليلة التي تحصل عليها فتيات الليل في القاهرة، وعبر تواصل الحوار بينهما، يكتشف أنها حاملة لدرجة الدكتوراه وعالمة في النفس وأخصائية في علاج القصور الجنسي وتظل تبرر له اتخاذها مهنة

---

(1)المصدر نفسه ، ص 140.

(2)المصدر نفسه ،ص130.

(3)ادريس،يوسف، (نيويورك80) ،ص 5.

(4) المصدر نفسه، ص11.

(5) المصدر نفسه، ص 54 .

البغاء ولكنه يرفض امتهان الجسد قائلاً لها: "أنت في رأيي إنسانه محترفـــة، لا علاقـــة لهـــا بالإحساس وبالشعور أو حتى بالإنسانية"[1].

ولحظتها يتذكر أنه كاتب، وأنه لا بد أن يكون له رأيه في هذه المسألة فيستدرك: "أني لمستفز من حضارة يسمو علمها إلى القمر، ولا زالت تنحط بجسدها إلـــى مـــدارك الرقيـــق الأبيض والأسود"[2]. تعرض عليه أن تقضي الليلة معه فيرفض: "أنت قطعة متخلفة عقلياً، ألم تفهمي بعد أن المسألة الجسدية المحضة لا تعني أية متعة بالنسبة لإنـــسان مثلـــي"[3]. يغـــادر المكان عائداً إلى الفندق ولكنها تتعقبه إلى غرفته، وتعاود عرضها حتى لو دفعت لـــه هـــي، يصمم على الرفض فيكون حكمها عليه (وعلى الحضارة التي يمثلها استتباعاً) ليس بأهون من حكمه عليها، أو تسمه بأنه ما زال طفلاً عاطفياً ونفسياً[4]. وتحاول أن تشرح له أن العلاقـــة الجنسية المحضة ليست إلا دليلاً على درجة لمدى النضج لا يزال هو دونهـــا، ولا تحـــسبنا بحاجة إلى تبيان أن هذا الحديث عن العاطفة ونقصان النضج، يضفي على الشرق روحانيتـــه ومثاليته، مقابل حسية الغرب وعقلانيته وعاديته، وينتهي الجدال القائم بين الرجل والمرأة حين تنهار وتفقد أعصابها بتأثير من حدة رفضه لها، فتغادره بعد مشهد صاخب لتنتهي الروايـــة، ونلاحظ أنهما ندان في الجدال والمحاججة لا يعجز أحدهما عن الانتصاف لموقفه الحـــضاري بشتى التبريرات. فهل تخص رؤية إدريس المتحولة الغرب الجديـــد (أمريكـــا) وحـــده، دون الغرب القديم (أوروبا).[5]

(1) المصدر نفسه، ص27.

(2) المصدر نفسه، ،ص 25.

(3) إدريس،يوف ،نيويورك 80 ، ص 26.

(4) المصدر نفسه، ص 21.

(5) عيد ,حسين،الصراع والمواجهة،ص(144)

لقد وسع إدريس فضاء المعنى وأثراه، فقد اتضحت في الرواية، غيرية الأنا التي تمكن إدريس من تواصله مع راوي الرواية وبطلها، حيث البطل هنا شاهد على كاتبه وراويه يوسف إدريس وهما معاً يشكلا صورة واحدة لكن موزعة بينهما[1].

بالنسبة لهاتين الروايتين (فينا 60، نيويورك 80) من الواضح أن علاقة الرواية بما هو خارجها لم يتم عبر التتابع التاريخي أو الشخصي للكاتب، إنما عبر عن تراكب التضاد الذي لا يجنح إلى المماثلة بين الإبداع وفضائه الاجتماعي والتاريخي وشخصية صاحبه، حيث أن المسافة بين الستينيات والثمانينيات كانت مكتظة بالتفاصيل مليئة بالأزمات[2].

يقدم لنا يوسف إدريس الآخر في فضائه المكاني، ليؤكد لنا أن الآخر هو إنسان عادي لا غرابة فيه وهو يشبه الشرقي ويضاهيه، ولا يمت بصلة للصورة المضخمة التي يرسمها الشرقي للغرب (الآخر). كما إن عمل يوسف إدريس في الروايتين جاء دالاً على هذه المسافة وعلى فضاءاتها المكانية والزمانية.

اما في رواية (رجال وثيران) –التي تعد من الروايات التسجيلية–، فينقلنا يوسف إدريس إلى أوروبا ممثلة باسبانيا حيث بدأ إدريس شديد الحاجة لهذا الفضاء ولما يفعله الأسبان بشكل خاص والأوروبيون بشكل عام.

ويشير إدريس إلى أنه على الرغم من وقوع أحداث الرواية في إسبانيا، فإن بطلها هو الإنسان سواء أكان في اسبانيا أو في أي مكان آخر في العالم، لكن فضاء المكان هنا جاء من أجل أن يجعلنا نرى صورة أنفسنا في العالم العربي وفي مصر عبر طريق غير مباشر في ظاهره ولكن من خلال رؤى أكثر صدقاً ووضوحاً.[3]

كتب يوسف إدريس رواية رجال وثيران عام (1964) بعد عودته من زيارة اسبانيا بعدة أيام، حيث تابع مصارعة الثيران على أكبر ملعب لها في اسبانيا، اذ يحتدم الصراع حتى الموت بين مصارع الثيران (الميثادور) و(ثور هندي) هائج والنصر في النهاية لمن يبادر بالطعنة وهي مصارعة لا تختلف كثيراً عن تلك الموجودة في روما، التي أقامها الرومان من الاف السنين لتسلم الحكام الرومانيين بصراع العبير العزل مع الوحش، كل الخلاف هنا أن

---

(1) عبد الرحمن، أبو عوف، يوسف إدريس وعالمه القصصي والروائي، ص 144.

([2]) المرجع نفسه ،ص147 .

([3]) حسين،عيد،الصراع والمواجهة،ص(68) .

الإنسان زود بدلاً من المسلحة بقطعة أطول من المعدن على هيئة سيف، لكن الصراع لا يزال هو الصراع، والمكان لا زال هو المكان.

هنا الصراع بين شجاعة الثور وشجاعة الإنسان ، فالشجاعة لدى الثيران أن لا تتردد في مهاجمة كل ما يقع تحت بصرها سواء أكانت نداً أم لم تكن، سواء أقضى عليها أم قضت عليه، وتلك هي الشجاعة اللاواعية الشجاعة الجاهلة،أما شجاعة الإنسان فمن نوع آخر، فهو يخاف الثور مثلما يخافه أي متفرج، بل ربما أكثر ولكنه مطلوب منه ألا يجعل هذا الخوف مسيطراً على نفسه ، المطلوب أن يتحكم هو في الخوف بحيث يستغله كمولد للإرادة والذكاء والقدرة على التصرف، بحيث يستعمله ليشحذ كل حواسه وتميل مساره إلى مركز راداري حساس باستطاعته أن يلتقط البوادر ويتصرف تجاهها أسلم التصرفات[1].

هذه المصارعة تتم تحت رقابة آلاف المشاهدين وعشرات الآلاف من العيون التي لا ترحم، وتحت رحمة كتلة الحياة البدائية المدمرة التي لا تفتقر لحظة ضعف والتردد أمامها معناه الموت.

هنا شكل من أشكال البطولة، إذ يبدو الإنسان من بحثه الدائم عن بطولة الحياة، وحياة الأبطال مستعداً لأن يستخدم أية وسيلة، حتى تلك الملوثة بالدماء المقطرة بالجريمة[2]، وحيث يحدث ذلك الموقف الفاصل الإجباري ويصبح على الإنسان فيه أن ينقذ نفسه كيفما اتفق وبأية وسيلة ، عليه أن يختار أكثرها جرأة وحدقاً وذكاء، وأن يختار الطريق البطولية بحيث لو نجحت وأنقذ نفسه استحق البطولة عن جدارة، أما إذا فشلت ومات اعتبرت ميتة أبطال وخلد ذكرها([3]).

أما طريق البطولة ومصارعة الثيران، فقد يندفع إليه الشباب تحت وطأة الحرمان وإذا كان بعض النساء وبعض الخمر وبعض النقود تحفزه إلى المصارعة وإلى الصعود، فإن ما يهوي به هي جرعات أكبر من هذه العقاقير المحفزة ذاتها[4]. لكن قانون اللعبة سرعان ما

---

(1) إدريس، يوسف، رجال وثيران، ص(34-35).

([2]) عيد حسين ،الصراع والمواجهة ،ص65.

([3]) المرجع نفسه ،ص70 .

(4) إدريس، يوسف، رجال وثيران، ص16.

يظهر، فإذا هي عملية قتل، إما قاتل او مقتول وهي عملية ترعاها الدولة وتنظمها وتدعو لها في كل أنحاء العالم ليأتي الآف السياح وينفقوا الاسترليني والدولار[1].

وفي خطبة أوردها الكاتب في اخر الرواية، وأكد غيرها أن انطونيو شهير الرأسمالية الإسبانية وأن الاحتكارات الاسبانية ومصلحة السياحة هم قاتلوه الفينيقيون، وصور الكاتب الأحداث بأسلوب شفاف ، بحدقتي متفرج يحلل الموقف النقدي الفوري الصائب للخلفية الاقتصادية للمأساة.

الفضاءات الاجتماعية:

وجد يوسف إدريس متعة خاصة في السفر والترحال، لما يكتسبه من جديد المعرفة ويفيد من التجارب التي يرفد فيها فنه، لأنه كان يعي أن مشكلة الفنان الرئيسية هي أولاً كيف يحيا، فمن خلال حياته سيجمع محصوله الفني ونوع حياته ونوع فنه وتربته أو بعده عن الحياة في أعماقها وأغوارها[2].

استوحى يوسف إدريس من زيارته إلى فينا رواية فينا 60 ومن زيارته إلى اسبانيا رواية رجال وثيران، حيث غاص في عالم البطولة لديه أثناء زيارة سريعة لاسبانيا- وحتى سفر يوسف إدريس وترحاله لم يكن محفز الإبداع الوحيد لديه، فيعلل ذلك بالقول:" إن مشكلتي دائماً أني لا استطيع أن أكتب بدون واجبي أن أكتب، ولم أجرب أبداً أن أفرض على نفسي موضوعاً ولا بد أن أعطي لموضوعي بالذات حتى الأولوية في الخروج لحيز الوجود"[3].

تعرض يوسف إدريس في روايته لعدد ضخم من القضايا الاجتماعية والصراعات والضغوطات التي تحيط بالمواطن المصري والعربي، ومن أهم هذه الضغوطات كان الجنس

---

(1)إدريس، يوسف، رجال وثيران، ص41.

(2) إدريس، يوسف، (مقال (حكاية الهبوط للشعب) مجلة الكاتب، ع1، 1965، نقلاً عن حسين،عيد، الصراع المواجهة، مرجع سابق، ص 29.

(3) إدريس، يوسف، رجال وثيران، ص 3.

أو العلاقة بين الذكر والأنثى في مجتمعنا الشرقي، وما يحيط به من هالة رهيبة أو ما يسمى (تابو) الجنس[1].

ويتلمس يوسف إدريس في الحرام (تابو الجنس) ويتقمص أبعاده مع جماعة محدودة أو مجتمع صغير (عمال الترحيلة) من الغرابوه الذين دفعهم الفقر إلى العمل في التفاتيش البعيدة، سعياً وراء يوميه لا تتعدى القروش القليلة، بواسطة مقاول يحصل على سنة من أجرهم ويتناقش الضيف والمضيف قليلاً أو كثيراً حول الفنية أو يجعل المأمور يقول النفر بسبعة قروش وقرشة، فيه يبقى بواقع غانية ويضر المقاول على عشرة[2].

لم تكن (عزيزة) بطلة رواية الحرام بارعة الجمال كانت طويلة رفيعة ذات أنف طويل رفيع ورقعة سوداء تعصب رأسها على الدوام، ووجه أصفر وعينين واسعتين، على أحدهما نقطة بيضاء من رمد قديم، وهي متزوجة من عامل ترحيلة، لم تستمتع معه سوى بليلة زواج واحدة، لكنه صار مريضاً منذ فترة وكان لها بدلها أن تعمل كي تعونه، وحين أخبرها أن نفسه في البطاطا، لم تتردد فطلبات المريض مجابة ومقدسة، حملت فاسه التي صدأت من قلة الاستعمال وذهبت الى فدان قمرين وقصدت اقل الأمكنة حفراً فقد يكون هناك بقايا لم تجمع من زرعة البطاطا وبدأت تعمل حتى فاجأها (محمد بن قمرين)"[3]. الذي رفض أن تحفر، لأن الحفر يضعف الأرض ويخفي طيها ويبور المحصول، وحين راحت ترجوه حتى بكت كان شهماً وأخذ هو الحفر عنها فخلع جلبابه فذكرها بعبدالله حين كان يعمل وله العضلات البارزة في بطن ساقه[4]. كان شاباً في العشرين ومعروفاً بشراسته، وحين استخرج لها حبة صغيرة وأخرى كبيرة ضخمة شكرته ودعت له، وإذ نذر السقوط تتبدى، فالشمس كانت قد أوشكت على الغروب[5]. إيذاناً بانتهاء عالم النور والنقاء، والولوج إلى عالم الظلام والدنس، ومن

---

(1) عيد، حسين، يوسف إدريس الصراع والمواجهة، ص123.

(2) إدريس، يوسف، الحرام، ص19.

(3)المصدر نفسه ص95.

(4)المصدر نفسه ، ص96.

(5)المصدر نفسه، ص97.

لهفتها وفرحتها لم تفطن إلى الحفرة التي كانت وراءها إيماءً إلى فترة انقطاع زوجها ممارسة الجنس معها لمرضه ،وفوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة نصفها في الحفرة ونصفها خارجها وإلى توزعها بين الرغبة في السقوط ومقاومته وهو ما حدث فعلاً، حين وجدت نفسها في حضنه وتحول الأمر إلى حقيقة، روعت أولاً لكنها استجمعت نفسها ودفعته وناضلت ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الانهيار الذي أصابها حين أصبحت في حضنه تريد أن تقاوم ولا تستطيع، تبسمت ولكنها يائسة، تصرخ فيجتمع الناس وتصبح فضيحة ومضغة في الأفواه"[1]. كل ما حدث أنها ظلت تئن مذهولة حتى قام وشتمته لكنه عاد ثانية إليها بعد أن تأكد أن الغيط خال تماماً، هذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضربه بالفأس إن اضطرت، ولكنها لم تفعل، سكنت وظلت تئن أنين المظلوم الذي يخلي نفسه من مسؤولية ظلمه، وكانت بعد ذلك تحمد الله من معسرها أن أحداً لم يرها، وأن ابن قمرين لو تقول عليها فلن يصدقه أحد[2]. ولكنها بعد أيام كانت قد نسيت كل شيء عما حدث.

نحن هنا في مواجهة الوجه الآخر المقابل، (عزيزة) ليست جميلة، عادية ومتزوجة من عامل تراحيل مريض، هناك فاطمة أجمل جميلات القرية، لم تتزوج لكنها تعش تابو الجنس في المجتمع الموجود، فاطمة لم تلد وفي لحظة الخطر صدفت فكان خطؤها الذي أجبرتها الجماعة أن تدفع ثمنه من براءاتها فتحولت إلى نموذج عادي من الجماعة متوزعة بين الظاهر والباطن. (عزيزة) تعاني من خيبة الزوج ورغبة في الرجل لكنها كانت تعيش قانون الجماعة، فلم تصرخ، ولم يرها أحد ولم تصبح فضيحة، لكن بقي جانب آخر من التابو لم تحسب حسابه (عزيزة)، فهي قد أفلتت فعلاً من عقاب جماعتها الفعلي لما ارتكبت، ولكن ظل هناك الشق النفسي، يضرب عميقاً في داخلها خاصة بعد أن حملت، واضطرت أن تتخلص من جنينها فمرضت، وبدأت تخرف وتصرخ صرخاتها الموجعة، ثم بدأت تتشنج ويتخشب جسدها، ويتحول التشنج إلى نوبات هلع مفاجئ فتنهض فجأة من نومها مولولة وتنطلق صارخة إلى الخليج القريب وتحاول أن تقذف نفسها فيه، هكذا استمرت غيبوبتها فإذا خافت

---

(1)ادريس،يوسف الحرام ، ص98.

(2)المصدر نفسه، 98.

ضربت على صدرها بكلتا يديها قائلة: "يا لهوي ثم تأخذ في لطم خـدودها وتمزيـق ثيابهـا ولحمها وأظافرها حتى انطلقت ذات مرة في النهاية إلى نفس المكان الذي وجدوا فيه اللقـيط، وجلست القرفصاء في حافة الخليج وأمسكت بعود الصفصاف الذي اخترق نـصفها ومـضت تدمدم بأنين محتسب كاسر، والدم يسيل من فمها وأسنانها، حتى تهاوت ممـددة علـى حافـة الخليج لاحراك بها.

لقد خلد يوسف إدريس (عزيزة) وبدا متعاطفاً معها تأكيداً علـى أنهـا ضـحية (تـابو) الجنس(1) ، حيث نبتت على جانب الخليج شجرة صفصاف من العود الذي استخلصوه من بين أسنان (عزيزة) بعد موتها، وأغرب شيء أن الناس ظلوا يعتبرونها شجرة مباركـة،" وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء تلك المنطقة كدواء أكبر مجرب لعلاج عدم الحمل"[1].2

وفي رواية (العيب) يقارب يوسف إدريس تابو الجنس انطلاقاً من شخصية سناء ابنة (المدينة الكبيرة) التي عينت في إحدى المصالح الحكومية، وكان يجاورها في المكتب الجنيدي الذي كان يطاردها يومياً بكلمات غزلة رغم أنه لا يعمل طوال اليوم إلا قليلاً، ودائم الغيـاب والتأخير ولم تفلح معه أية شكاو للمدير، لأنه كان يخرج من الواقعة دون أن يمسه لفت نظر، فاضطرت إلى تجاهله، وإن ظلت تخاف ثوراته المفاجئة " لم يكن خوفها الأكبر بسبب احتمال أن يفقد الجنيدي وهو غاضب صوابه، وينشب فيها أظافره وأنيابه وإنما لاحتمـال أغـرب لا يكاد العقل يصدقه، أن يتعرى أمامها كرجل مثلاً أو أن ينقض عليها وقد انطلق فيـه الرجـل الكلب من عقاله ويفتصها هكذا فجأة وقبل أن يتمكن أحد من الدفاع عنها، بل حتـى قبـل أن تتمكن هي من الدفاع عن نفسها"[2].

وتذكرت واقعتين من أيام دراستها الأولى زميل ظل يناقشها ليقنعهـا بحـب الجـسد بوصفه النوع المثالي للحب، بينما تصر هي على حب الروح والتمسك به، وانتهـى النقـاش وانقطع كل ما بينهما من علاقات، أما الحادثة الأخرى، فقد جرت لها مع زوج خالتها، حـين

---

(1)انظر :فلوح،نزار،البحث عن اليقين المراوغ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع677 ،1999 .

(1) إدريس، يوسف، الحرام، ص 152.

(2) حسين،عيد،الصراع والمواجهة،ص132.

جاء لزيارتهم وكانت وحيدة بالبيت، فقد تحولت قرصاته وصفقاته وهمساته السابقة التي كانت تتغاضى عنها إلى واقع فاجر، بين ذراعيه القويتين اللتين اصتكتا عليها غدراً ولكن لا المفاجأة ولا السرعة التي حدثت بها الحادثة كانت السبب في رعبها، الرعب الذي اجتاحها وشل إرادتها وجعلها تناضله مناضلة النائم في كابوس لا يخرج من حلقه صوت ولا يملك رفع الصوت، الخطر أنه زوج خالتها المحرم عليها، والمحرمة هي كأمه كأخته كخالته، ولم تفقد فيما حدث، عن الإهانة شيئاً يذكر إلا أن الحادث كان أبشع وأضخم حدث جربته في تلك السن وكان (تابو) الجنس الذي يسود في المدينة هو الاتصال بالمحارم[1].

المهم أن (سناء) انزلقت تدريجياً إلى بؤرة الرشوة التي يمارسها زملاؤها في المكتب بعد طول مقاومة، وتحت ضغط ظروفها الخاصة –حاجة اخيها للمصاريف لإكمال دراسته– وتأتي تنفيذ خطة ذكية من زملائها، بتخطيط من الجنيدي لإسقاطها، وكأن سقوطها سهل انزلاقها إلى عالم الجنس، لأنه حين طلب منها (الجنيدي) كعادته أن تقابله في الخارج، اقشعر جسدها من صورته حين مرت بخيالها وهو يهدر هدير الكلب (الرجال) ووجدت نفسها تقول: "واللا أية رأيك؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا"[2].

وفتح محمد الجنيدي فاه مدهوشاً مروعاً، مذهولاً، لكنه لم يكن يتوقع أن تجتاز حاجز الرشوة وتبرره لنفسها (حلال) وأصبح سهلاً عليها الانزلاق إلى عالم الجنس بإرادتها أيضاً.

وفي رواية (البيضاء) تطالعنا علاقة جنسية لها طابع خاص، طبيب شاب وطني يشارك سراً مع مجموعة من زملائه في إصدار مجلة تهاجم النظام الملكي– الذي كان قائماً قبل الثورة، وتدين الاستعمار، وهو يقوم بإعطاء دروس تقوية في اللغة العربية لفتاة فرنسية هي (لورا)، ستساعدهم في ترجمة بعض مواد المجلة إلى الفرنسية، وخلال مرات اللقاء في بيته، تحبه الفتاة وترغب فيه بينما هو يحب زميلة أخرى يونانية هي سانتي، وقد حاولت غوايته حين سألته خلال اللقاء معه في بيته، بوصفه طبيباً، عن تلك الأشياء التي لا يؤخذ منها في المدارس، وهي تريد أن تعرف حقيقة المسائل الخاصة بالحمل والولادة ، نهض إلى المكتبة

([1]) غالي، شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، ط1، بيروت، 1962،ص52 .

(2) إدريس، يوسف، العيب، ص 111.

وأخرج كتاباً في التشريح[1]. وأخذ يشرح لها مستعيناً بما في الكتاب من رسوم توضيحية وفوتوغرافية، لكنه لم يكن معها حيث يقول : "لم يبق لي معها إلا رأس غائب مضطرب، وأفكار ضحلى تحتمي بغيوم رأسي ورغم هذا ترى (لورا) ويرثى لها تكاد تحترق بحثاً عن مهرب أو خلاص من ذلك الموقف [2].

هنا لقاء بين فتاة فرنسية تتطلع إلى لقاء جنسي مع شاب مصري لكن اللقاء لا يتم، لأن يحيى كان بعيداً عنها بمشاعره وأفكاره، مع فتاته التي يرغبها ولا يحصل عليها (سانتي).

ثم كان اللقاء الثاني مع (لورا) في أعقاب فشله مع محبوبته سانتي وبعد نهار عصيب في العمل، فإذا به مستعد لاستقبالها. ربما تعويضاً عن كل ما ألم به من فشل وصراع، فإذا به يخبرها أن اليوم هو موعد الدرس العملي وجذبها من يدها واحتضنها بشدة وقبلها، ولم يأبه باعتراضاتها، وأخذها بين ذراعيه كالمحموم،" وحاولت للحظة أن أتصورها (سانتي) ولكني كدت في هذه اللحظة أن أهمد وأدوخ وعدت أكثر عنفاً، وشيئاً فشيئاً بدأت أعي أن (لورا) تتكلم وحين أنصت كنت أقول أنتي تحبيني أليس كذلك؟ أنا أحبك جدا جداً جداً أحبك لدرجة لا تستطيع أن تتصورها، وكنت أتكلم عنك ولا أريد البوح، أرجوك. استحلفك قل لي.. هل تحبني أنت؟ إني مستبعدة أن أموت لأعرف أن كنت تحبني، أرجوك أجبني، أنك تفعل كالمحبين فلا بد أنك تحبني، أجبني أرجوك"[3].

وفجأة وجدت نفسي أبكي بكاء حقيقياً، بكاء كان ينهرني ويشهدها معي وقد أصبحنا كتلة واحدة، يكاد يهز الحجرة كلها، بكاء كنت أحس به يتصاعد من كل جسدي وروحي وضياعي وحتى من أطراف أصابعي، أبكي وأبكي، والمسكينة لورا تلحس دموعي بقبلاتها ولسانها وتمسك رأسي في حنان وتغوص بأصابعها في شعري وتضمني إليها بشدة[4].

هنا شاب محب تملأ عليه محبوبته (سانتي) كل حياته، لكنها تتأبى عليها بينما فتاة أخرى (لورا) تحبه وتتمناه وهو ينأى عنها، فإذا ما تكرر فشله مع محبوبته، وبعد إجهاد

---

(1) إدريس، يوسف، البيضاء، ص 175.

(2) المصدر نفسه، ص 176 .

(3) المصدر نفسه، ص266 .

(4)المصدر نفسه، ص (266-267).

عصيب في عمله، قد يضعف ويؤكد ذلك نقاؤه الذي يتصاعد من جسده وروحـــه وضـــياعه ويستسلم إلى لقاء جنسي مع لورا، لكنه سرعان ما ينتفض بعد اللقاء رافضاً الإنـــسياق لهـــا، معترفاً لها بأنه لا يحبها.

في هذه الروايات بدا واضحاً أن هناك عدداً من العوامل الضرورية اللازمة لممارسة الجنس، ولنجاح العلاقة بين الذكر والأنثى منها، الاســتعداد والاقتنــاع النفــسي للممارســة، وضرورة توفر الصحة السليمة لكنها لن تكون كافية ما لم يتــوفر معهــا الاقتنــاع النفــسي والإحساس بالحرية والأهم من كل ذلك الحب.

لقد تبدى الفضاء في أعمال يوسف إدريس عبر صيغ متنوعة، وهو في الغالب كـــان يلجأ إلى رسم فضاءات تستمد حضورها من الواقع المعيش الذي حاول إدريس دوماً أن يعبر عن همومه وقضاياه الأساسية ومن ثم فلم يكن مستغرباً أن يظهر المكان في أعمال يوســف إدريس بوصفه جزءاً أساسياً من الواقع، ومنطلقاً أساسياً لحركة الشخصيات وتطور الحـــدث، فالمكان يتوافر فيه قيم مرتبطة بالإنسان لم يكن حيزاً مادياً يؤطر الحدث، بل جزء لا يمكـــن إهماله وتهميشه في أعمال يوسف إدريس.

الفصل الثالث

الشخصية الروائية

الشخصيات في روايات يوسف إدريس:

تعد الشخصية من أهم مقومات النصوص الروائية وأكثرها تعبيراً عن الواقــع، وقــد التفت النقاد قديماً إلى أهمية الشخصية ودورها في بنية النص الروائي منذ أرسطو وصولاً إلى النظريات النقدية الحديثة، وقد جعل (أي. أم. فورستر) الشخصية الركن الثاني في الأهميــة، وذلك ضمن سبعة أركان[1].

وتأخذ الشخصية عدة أدوار في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث ومن خلال مواقفها يمكننا أن نتبين المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية، فالكثير من أفكار الكاتب تصورها الشخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر عن باقي المكونات الأخرى مــن عــرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهتها[2].

والشخصية الروائية تكتسب وجودها ضمن كلية العمل الروائي على أساس أنها حتمية لا يتم العمل بدونها، وبهذا تكتسب صفاتها المستقلة، ومهما تكن الآراء النقدية التي ترى فــي الشخصية كائنات من ورق، فإن الشخصية تظل من نتاج إبداع الكاتب، خضعت قبل أن تنمو إلى موقف الاختيار من قبل الكاتب وكانت مسلوبة الإرادة، إلــى هنــا يمكننــا أن نقــول إن الشخصية من اختيار الكاتب في بداية ظهورها على مسرح الأحداث، ولكنها مستقلة في أفعالها عن إرادته داخل المبنى الحكائي للرواية، فهي تسلك السلوك الذي تتيحه لها خلفيتها النفــسية والاجتماعية والفكرية والعضوية[3].

وفقاً لذلك يمكن تحديد الشخصية الروائية بوصفها كياناً فنياً مادته الواقع، لكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي فقدت صلتها بالواقع الخارجي لتصبح صلتها به رمــزاً لغويــاً

---

(1) فورستر، أ.م، أركان الرواية، تر، موسى عاصي، طرابلس، لبنان، دار جروس برس، 1994، ص22.

(2) مرتاض ،عبد الملك ،مرجع سابق ،ص85 .

(3) الكيلاني ،مصطفى ،إشكالية الرواية ، بيت الحكمة،1990 ،ص 131 .

يعبر عن رؤية فنية، هي خيط هاد يمكن من فك مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها[1].

وتتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الأهواء والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود[2]. كما أن الشخصية الروائية لا تتحدد في الغالب بالعلامة التي تعلم بها لكن بالوظيفة التي توكل إليها فقد يطلق الروائي اسماً جميلاً جداً على شخصية شريرة جداً في عمله الروائي[3].

والروائي يختار شخصياته انطلاقاً من الواقع، لا لغاية المحاكاة والاستنساخ الحرفي، بل لخلق نماذج متميزة، فيلجأ إلى إبراز سمة أو إخفاء سمة أخرى، وتمييز ذلك من التغييرات التي يمر بها الروائي، وهذا يعود إلى الموقع الوظيفي الذي تمثله الشخصية في النص.

يتضح من ذلك أن الشخصية هي قوة تولد الأحداث وتشكل كياناً مكتفياً بذاته، والشخصية أيضاً تمتلك خصائص وأبعاداً تميزها وتدفع القارئ إلى التعامل معها كشخصية متكاملة لها صفاتها الجسمية والعقلية والنفسية المحددة[4].

ومن الضروري أن تكتسب الشخصية الروائية صفاتها نتيجة الممارسة وبشكل متدرج، أي أن تصل إليها عن جدارة وبسبب الأفعال التي يولدها الحدث الروائي لا نتيجة إلى ما يضفيه عليها الروائي من صفات، وهذا يعني مقداراً من الحياد العاطفي بين الروائي وشخصياته بحيث يتاح للقارئ أن يستنتج الصفات لا أن يلقنها، ويقتضي أيضاً مسافة بين الروائي وهذه الشخصيات للتعرف ضمن شروطها، فالشخصية الروائية قطعة من الحياة أو هكذا يجب أن تكون[5].

---

(1) عثمان، بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، ص1986م، ص9.

(2) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1998، ص(98-99).

(3) انظر عياد، شكري، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة القاهرة، ط2، 1971، ص172.

(4) عثمان بدري ،مرجع سابق ،ص11 .

(5) عيد، حسين، مرجع سابق، ص 89.

ويضع (فيليب هامون) في دراسته حول القانون الـسيمولوجي للشخـصية، تـصنيفاً للشخصيات على ثلاث فئات والتي تشترك في الإنتاجيات الروائية وهي[1].

أولاً: الشخصيات المرجعية: تتضمن الشخصيات التاريخية كنـابليون، والشخـصيات الاجتماعية كالعامل، والشخصيات المجازية كالحب والكراهيـة، والشخـصيات الأسـطورية كفينوس وأزوس.

ثانياً: الشخصيات الواصلة: تتكون من علامات تدلل على حضور المؤلف أو القـارئ أو من ينوب عنهما في النص، ويضيف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقـة باسـم المؤلف والمنشدين أو الشخصيات المرتجلة.

ثالثاً: الشخصيات المتكررة، أي أنها علامات قوية لذاكرة القارئ من خـلال تكـوين شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملحوظ، منفصلة وذات طول متفاوت.

وتقسيم الشخصيات بهذا الشكل يهدف إلى إبراز الوظائف المتعدد التي تضطلع بها في بنية الرواية، كذلك المعاني التي تحملها وكل هذا يتم أداؤه بمستويات مختلفة وبطرق مختلفـة يراها الروائي ويضعها في بنية روايته لتكون لحمة لعناصر القص ومنشأ للترابط فيما بينها.

وهناك من قسم الشخصيات إلى أنماط أخرى[2] منها:

1. **الشخصيات العادية:** هي الشخصية التي لا يجري عليها الكاتب تغيرات جسمية أو نفسية بهدف إيصال موقف أو فكرة معينة بحيث تشكل الشخصية سلوكها الطبيعي كما هي معتادة وتعرف هذه الشخصية بالشخصية البسيطة.
2. **الشخصية غير العادية:** تمتاز هذه الشخصية عن الشخصية السابقة بأن سـلوكها يتبدل مع تطور الحدث، فتظهر بمظهر شكلي، سلوكي نفسي جديد ليتلاءم والفكرة المراد تقديمها.

وهناك من قسم الشخصيات إلى شخصيات مرجعية أو تمثيلية وعجائبيـة، لكـن مـن الواضح أنه لا يمكن حصر وعد جميع أنماط الشخصيات[1].

---

(1)نقلا عن: الفاتح،عبد السلام، اللغة القصصية عند يوسف ادريس،الاقلام،1987 ،عدد (6)ص (139-151).

(2) فضل ،صلاح ،مرجع سابق ،ص157 .

ويرى (توماشفسكي) أن البطل ليس ضرورياً فبإمكان القصة كنسق من الحواجز أن تستغني استغناءً تاماً عن البطل وسماته المحددة[2]. غير أن مثل هذه النظرات النقدية تتوافر على قدر من المغالاة فهي ترى أن الشخصية الحكائية مجرد (فاعل) يقوم بأداء وظيفة ما داخل النص، وأن سمات هذا الفاعل النفسية والاجتماعية والأخلاقية ليست مهمة، فهو عامل يقتصر دوره على تحريك الحدث، فالشخصية من منظور النقد البنيوي مثلاً، لم تعد ذلك العالم الواسع القائم الموصوف برغباته ونفسيته وشكله، وإنما اقتصرت النظرة إليها على ما تؤديه داخل النص[3].

إن عالم يوسف إدريس السردي، سواء في رواياته أم قصصه القصيرة مليء بالشخصيات الحكائية، فهو ينطلق من موقع غايته مقاربة الواقع بمختلف تجلياته، ومن ثم فقد اهتم برسم ملامح واقعية ودقيقة للشخصيات التي تظهر في عوالمه الحكائية.

لقد أبرز يوسف إدريس شخصية (عزيزة) والدكتور يحيى، ومصطفى، والصول فرحات وغيرها من الشخصيات بوصفها شخصيات تعيش عوالم خاصة، تنفعل وتتأثر بالحدث، وبعضها يحاول أن يؤثر على مجرى الحدث، ويعيد بناءه وفقاً لغاياته وأهدافه الخاصة.

وارتبط يوسف إدريس منذ بداياته الأولى بمجتمعه ارتباطاً وثيقاً فشخصيات رواياته أناس عاديون من لحم ودم، فالكاتب لا يميل إلى الإبطال الهرقليين الذين يجسدون خوارق لا وجود لها في عالم البشر[4].

ويحافظ يوسف إدريس في الغالب على طابع شخصياته الكلاسيكية، فهي في العادة تنتمي إلى مجتمع معين وإلى طبقة معينة، تنطلق منها لتنشئ علاقاتها مع الآخرين، إلا أن

---

(1) سلوم،داود وغزوان عناد، النقد التطبيقي، وزارة التعليم والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1989،ص 5.

(2) صالح، عالية، البناء السردي في روايات إلياس خوريي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص121.

(3) انظر، سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص97.

(4) الرشيد، بوشعير، دراسات في الرواية العربية، الأهالي للطالبة والنشر، 1995، ط1، ص60

شخصيات يوسف إدريس لم تصل إلى حد الكلاسيكية الكاملة، ولم تكن خارقة للعادة غريبة على نمط العديد من الشخوص في الكثير من الروايات.

وتشتمل شخصيات يوسف إدريس على كثير من السمات الاجتماعية والسياسية فهو لم يجعلها شبيهة بشخصيات الرواية الحديثة التي يمكن أن يكتفي بترقيمها، بل هي شخصيات لا يمكن استبدالها، بمعنى أن كثيراً من رواياته لا تقوم على الحدث فقط، بحيث تقوم به أي شخصية بصرف النظر عن صفاتها ونفسيتها وحالتها الاجتماعية، بل هي شخصيات مرسومة بدقة وفقاً لغايات خاصة عند إدريس(1).

لقد جاءت شخصيات يوسف إدريس لتعيش بين الحقيقة والخيال، لتنتج روايات دلت على مكانة الكاتب وعلى طموحه ليس في اعتمادها موضوعاً مصرياً حميم الخصوصية وفي الوقت نفسه له ذلك المدى الإنساني، بل في البناء والتشكيل الجمالي والمعماري وقدرة توظيف المعنى وجوهر الموضوع وعلاقة الشخصيات وتفاعلاتها مع الحدث وإيقاعه وتصاعده الدرامي، والكشف عن حقيقة مستوى الشخصيات النفسي والعقلي ودوافع سلوكياتها(2).

وستحاول هذه الدراسة أن تبحث في شخصيات يوسف إدريس الروائية انطلاقاً من عدد من المحاور التي يمكن أن يشكل كل منها ملمحاً لحضور الشخصيات في أعماله.

1-صورة الأنا والآخر:

ركز يوسف إدريس في العديد من رواياته على عقد مقارنات دائمة بين الأنا والآخر من خلال الشخصيات التي أوردها في أعماله، فقام بعقد مقارنات بين الأنا والأخر وبين الذات وما يقع خارج هذه الذات وبين المجتمع المصري والعربي والمجتمعات الأخرى، وخاصة شعوب أمريكا وأوروبا.

---

(1) الرشيد ،بو شعير ،مرجع سابق ،ص65 .

(2) دوار، فؤاد، أنا أول من كتب قصة مصرية، 6 نوفمبر، 1960، ص121.

وفقاً لذلك ستعرض الدراسة تصور يوسف إدريس لشخصية الذات العربية وصورة الأخر من خلال رواياته التي مثلت مركزاً ومحاورا أساسية في هذا الموضوع وهذه الروايات هي (فيينا 60) و(رجال وثيران) (نيويورك 80).

أ: صورة الذات:

هي الصورة التي ينسجها الفرد حول الخصائص الاجتماعية والبدنية والنفسية لنفسه، إنها النسق التصويري المتسق من الخصائص العقلية والسلوكية والاجتماعية والانفعالية التي تنسجها جماعة من البشر لنفسها(1).

وصورة الذات هنا تعني نظرة الفرد أو الجماعة أو الشعب لذاته، أي ذلك الوصف الشامل الذي يمكن أن يقدمه الفرد عن ذاته في وقت ما، وهذه الصورة تتكون من صور واقعية ويمكننا النظر إليها من خلال منظور داخلي، ومن منظور خارجي كذلك(2)، ومن أكثر روايات يوسف إدريس تمثيلاً لهذه الصورة نجد (السيدة فيينا) التي عدّل الكاتب اسمها لاحقاً لتصبح (فيينا 60).

وترى الدراسة، أن التعديل في الاسم ربما جاء مع الاحتفاظ باسم المدينة فيينا ليقابل بين حالة شخصياته وطبيعة تفكيرها في الستينيات، وحالتها- وربما حالته هو- وطبيعة تفكيرها في الثمانينيات.

ويبرز يوسف إدريس في هذا العمل طبيعة التضاد والتناقض بين صورة الذات (الصورة العربية) وصورة الآخر (الصورة الأوروبية) فهذا التضاد والتناقض هو المهد الطبيعي لعقد المقارنات بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي، بكل ما فيهما من عادات وتقاليد وخصائص وأفكار وأحداث وتوجهات وانفعالات.

تتحدث (فيينا 60) عن (درش) الشخصية المحورية في الرواية، هو موظف حكومي يقوم بكل ما يستطيع من حيل وألاعيب ليتم إيفاده في مهمة إلى أوروبا لبضعة أيام لغايات التبادل التجاري(3).

---

(1)دوار، فؤاد، أنا أول من كتب قصة مصرية، 6 نوفمبر، 1960، ص 248.

(2) بارت ،رولان ،مرجع سابق ،184 .

(3) عبد ,احمد ,قراءات في القصة القصيرة ,دار الاداب ,بيروت,ط1 ,2004 ,ص113.

ويبقى (درش) هكذا حتى يتم له الانتصار ويحصل على ما يريد، ويقع عليه الاختيار ويقضي أياماً كثيرة وهو يجري من إدارة الجوازات إلى مراقبة النقد إلى القنصليات والسفارات.

لم يكن هدف (درش) من ذلك أن ينفذ المهمة الرسمية الموفد لأجلها في فيينا،" وهو لم يأت إلى اوروبا على سبيل الفرجة والفسحة، لكنه جاء بهدف واحد هو النساء ورغبته الدفينة كانت "أن يجرب تلك المرأة الأوروبية ذات الشخصية وقد شبع من نساء بلده وإيقاعهن في حبائله"[(1)].

لقد كانت المرأة المفتاح الذي استخدمه يوسف إدريس ليعقد تلك المقارنات بين صورة الذات وصورة الآخر، كما أنها هي نفسها التي ارتكز عليها في نقده للمجتمعات الشرقية وحتى للمجتمعات الغربية.

إن صورة الذات التي طرحها يوسف إدريس في هذه الرواية جاءت متعددة فطرح صورة الشعب المصري، ثم جاء بالصورة النوعية لطبقة البرجوازية الجديدة التي نشأت مع الثورة، وهذه الفئة هم الموظفون الذين أحسنوا الاستفادة من فرص التعليم والترقي في الوظائف العامة، فقاموا بتغليب مصالحهم ونوازعهم الخاصة مع رسم صورة المعترف بالجميل للثورة على ما فعلته لهم[(2)].

لقد رسم يوسف إدريس شخصية (درش) ليحدد ملامح الشخصية الجديدة التي انتشرت في المجتمع المصري عقب الثورة، كما أنه لم يرسمها بشكل كلي ولم يفصلها عن جذورها التاريخية ولا عن المتغيرات الاجتماعية والسياسة والاقتصادية التي عاشتها.

إن صورة الذات التي ظهرت في روايات يوسف إدريس هي الصورة التي تظهر على سطح المجتمع التي يمكن أن نطلق عليها صورة السطح وصورة أخرى تظهر في قاع المجتمع والريف والمدينة والقرية ويمكن أن نطلق على هذه الصورة صورة العمق.

ويمكننا أن نعد شخصية الموظف المصري (درش) ضميراً ممثلاً لصورة السطح، إذ يصفه يوسف إدريس: "محترم جداً في مظهره، طويل، أنيق، حاد، وقور، يحدثك بصوت

([1])ادريس، يوسف ،فيينا60، ص61 .

(2) الرشيد ،بو شعير ،مرجع سابق ،ص54 .

الواثق من نفسه، يستعمل دائماً كلمة يا حبيبي حتى إذا حادث الغرباء...هو مصري حـــرك لا يترك فرصة للقفش والتنكيت إلا وأنتهزها، وإن أراد إظهار الألمعية والحنكة يقول: ما تبقاش كردياً آمال... وإن غضب وديني أحط إصبعي في عينيك" [1].

ثم يصوره بأنه المتحذلق والغاضب أحياناً، والمجامل أحياناً أخـــرى، والمنـــافق فـــي الكثير من الأحيان والحريص على سمعته في العمل.

لقد استطاع يوسف إدريس إبراز الشخصية العربية المصرية، كما أنه استطاع التقاط جميع خصائص صورة الذات السطحية للمواطن العربي من خلال إبـــراز هـــذه الشخـــصية وجعلها المحور الرئيسي للرواية إذ أراد من تصويره لشخصية (درش) بهذا الشكل أن يغلـــب الانفعال على العقل، وأن يغلب الأهداف قصيرة المدى على الأهداف بعيدة المدى في شخصية المواطن العربي وبنظرته لذاته وللآخر، وأظهر الكاتب الصورة الممجوجة لعلاقات الأفـــراد في المجتمع العربي مع السلطة، فمصطفى (درش) يميل إلى السيطرة على مرؤوسيه ولكنـــه في الوقت نفسه يميل للخضوع إلى الرؤساء وتلك الأصول لا تمنعه طبعاً من زجر مرؤوسيه أحياناً، وإذا جاء التملق لرؤسائه[2].

ويتابع يوسف إدريس وصفه للخصائص العامة لصورة الذات فـــي الـــسطح فيبـــرز تعاملها مع الأشياء بالمنطق السريع اللحظي، خصوصاً عندما حاول دفع الفتاة النمساوية فـــي المحطة لترك صديقها والذهاب معه، ثم الانبهار بالسلوك الغربـــي والرغبـــة فـــي مجاراتـــه والتوحد معه، ألم يحاول أن يفعل ما فعله الجنود الأمريكان فـــي فيينـــا " لا بـــد أن هـــؤلاء الخواجات يتظاهرون مع بعضهم البعض بطرق لا نعرفها نحن الشرقيين" [3].

ومن الخصائص المهمة لصورة السطح هذه فقدان ذلك الثبات المتظاهر به، وممارسة بعض مظاهر الطفولة والاندفاع في السلوك حيث لا تتحقق الأهداف[4]. فـــ (درش) حين عجز

---

(1) إدريس، يوسف، فيينا 60، ص60.

(2)المصدر نفسه، ص 62.

(3)المصدر نفسه، ص 15.

(4)المصدر نفسه ، ص2.

عن التقاط أي امرأة في بادئ الأمر قال لنفسه: "أية يعني... البلد اللي ما حد يعرفك فيـــه.... أعمل اللي تعمله" [1].

وهكذا بدأ (درش) يلقي تحيات المساء ذات اليمين وذات اليـــسار، بـــصوت مرتفـــع وضاحك، غير مبال، أن يرد عليه أحد، وكان إذا توجه بتحية إلى امرأة وأشـــاحت بوجههـــا باستنكار وتقزز أخرج لها لسانه، وكان يقول: " يلعن أبوكم... يعني ما ينفعش إلا ألأمريكان" [2].

إن الخصائص الأكثر خطورة ووضوحاً في هذه الشخـــصية كانـــت الميـــل للكـــذب والمبالغة والتفاخر والتظاهر بالسذاجة إلى جانب التعامل مع الآخرين وعدهم أشياءه والتعامل مع الواقع من منظور الالتفاف حول الذات.

لقد التقط يوسف إدريس الخصائص المميزة لصورة الـــسطح الخاصـــة بالشخـــصية المصرية المعاصرة، ووصفها في قالبها الطبيعي ليصوغ من خـــلال انفعالاتهـــا وملامحهـــا المميزة للعلاقة التي تجمع بين الأنا والآخر ونظرة كل من المجتمع الشرقي إلـــى المجتمـــع الغربي وبالعكس [3].

ب-: صورة الاخر

أما صورة العمق في شخصيات يوسف إدريس الروائية فغالباً ما تشكلت من تناقضات وإحباطات صورة السطح، فيوسف إدريس يعي تمامـــاً الخـــصائص الإيجابيـــة والحـــضارة الضاربة جذورها عميقاً في الشخصية المصرية والعربية، إلا أن هذه الجذور تتعـــرض إلـــى الأزمة تلو الأزمة مما يجعلها تنبت أوراقاً ضعيفة وهشة لا يمكن لها أن تقاوم الريح[4].

أما أهم خصائص هذه الصورة فهو الوعي بالإصرار الكامن في أعماق الشعب، وإلى جانب هذا الوعي والإصرار نجد حب الاستكشاف والمعرفة والاستطلاع فمصطفى يتحرك في

(1)إدريس، يوسف، فيينا 60، ص 3.

(2)المصدر نفسه، ، ص 12.

(3)المصدر نفسه، ص 6.

(4)الخراط، إدوارد، يوسف إدريس صاحب الموهبة الحوشية، ص754

كل شوارع فيينا وينظر إلى تفصيلاتها ويستغل كل طاقاته في التعرف إليها والسبب هو البحث عن المرأة ومحاولة التعرف على الأسعار.

وبالنسبة لعلاقة صورة السطح مع الآخر (المرأة الأوروبية) فقد كانت تحمل الانتقاد لما يجري في وطنه ومجتمعه من خلال ملاحظاته لسلوك المرأة وحالة أطفال بلاده وأطفال الآخر (أطفال أوروبا) فنراه يقول: " فالطفلة كانت كبيرة، حجمها يوازي حجم ابنته ذات العام والنصف عام، عجيب أمر هؤلاء الناس أبناؤهم دائماً أصحاء وأقويا ملظلظين، وأبناؤنا يعانون دوماً من المغص والإسهال وعشرات العيون الحاسدة"[1].

لقد استطاع يوسف إدريس أن يؤكد في روايته على سيادة صورة السطح في تعاملنا مع الآخر، ففشل (درش) مع المرأة الأوروبية هو دليل على عجزنا عن التواصل مع هذه الحضارة، ولكن لا مانع أن يتم التواصل معها بعد تخيله زوجته العربية في القاهرة.

وفي روايتي (رجال وثيران)، (نيويورك 80) أعطى يوسف إدريس للشخصيات (الذات والآخر بعدين مهمين)، ويجب أن نقوم من خلاله بنقد الأوضاع القائمة ثم تغييرها بأوضاع أفضل.

لقد بدا ذلك واضحاً في رواية رجال وثيران حيث حاول يوسف إدريس أن يقدم للقارئ تصوراً لرؤية أنفسنا في المجتمع العربي بشكل مباشر لكنه جاء شديد الصدق والعمق والوضوح، أما التوحد المطلوب هنا فيجب أن يكون جامعاً للماضي والحاضر، فهو يصف الشعب الإسباني بالشعب القوي والمتفائل فكأنه الصورة المعاكسة للشعب الذي ينتمي إليه الكاتب، وهذا واضح من خلال حديثه عن جلوسه السلبي أثناء قيام الآخر بالمصارعة حيث الآخر يصارع بينما نحن نجلس ونشاهد[2].

ويقارب الكاتب بين الشعبين حضارياً عندما يتحدث عن قرابة الكلمة (تورو) والكلمة العربية (ثور)حيث إن أصول اللعبة تماما أن يكون الثور ثوراً بالإسبانية ومنها ترى أنها قريبة جداً من الاسم العربي البعد الثاني هو الرفض[3].

---

(1). إدريس، يوسف، فينا60، ص6.

(2) ادريس،يوسف،رجال وثيران،ص70 .

(3) القط، عبد الحميد، يوسف إدريس والفن القصصي،دار المعارف للنشر والتوزيع،القاهرة،1989،ص155.

أما في نيويورك فقد نظر للآخر بوصفه صورة مناقضة للــذات، واعتبــره صـــورة مزعجة ومسيئة يجب عدم التعامل معها وتجنب شرورها والبعد عن خصائصها، ويتجلى هذا الرفض للغرب في المكان الذي تبلغ فيه الحضارة قمتها (نيويورك) وبالشخوص الذي يمثلون هذه الحضارة (المومس المتعلمة والمثقفة) وذلك كله من خلال الحوار الذي دار بين الكاتــب والشخصية المحورية الأخرى.

وتستنتج الدراسة، أن يوسف إدريس حاول من خلال شخصية (باميلا جراهــام)، أن يشير إلى حضارة تجمع بين قمة العلم وقمة الانحلال، ونيويورك كما رآها كاتبنا هي " مدينة تعدت مرحلة الأساطير، ناطحات، سماتها الغابة المتوحشة والمرعب فيها أن الإنسان ضئيل ، والأجهزة قوية ومخيفة، والغني الفاحش، والفقر الفاحش، أنت لا يمكن أن ترى هذا العدد من البغايا في أي عاصمة من عواصم العالم"[1].

ويستمر البطل في تحدي المومس رافضا جسدها ومنطقها وحضاراتها وكل شي يمكن ان تقدمه له , ويلاحظ هنا انعدام النقد للذات أو للمجتمع العربي وتحل النقد نحو الغرب ممثلا بأمريكا وحضارتها وإنسانيتها ويبدو أن هذا التحول عند يوسف إدريس عائد إلى الإرهاصات والتحولات التي اجتاحت مجتمعنا العربي بعد هزيمة 1967 وتغير نظرتنا لأنفسنا وللآخر[2]

2.**البطل:**

ليست فكرة البطل حديثة، أو من صنع الآداب الحديثة، بل هي فكرة أساسية وخالـــدة منذ الأساطير الأولى وصولاً إلى أبطال الأدب الشعبي إلى الرواية العالمية، غير أن مفهـــوم هذه الفكرة قد تعرض لتطورات كثيرة فالبطل في الأساطير هو ذلك الذي يتصف بمجموعـــة من الصفات الخارقة، التي تصل في بعض الأحيان إلى ما هو غير عادي أو غير إنساني أما في القرن التاسع عشر فقد تطور مفهوم البطل ليؤشر على ذلــك الــشخص الــذي يتــصف بمجموعة من الفضائل كالشجاعة والقوة والكرم وغيرها[3].

---

(1) إدريس،يوسف، نيويورك 80، ص 37.

([2]) القط،عبد الحميد،يوسف،ادريس والفن القصصي،ص155.

(3) القط ،عبد الحميد، يوسف إدريس والفن القصصي،ص158 .

والبطل كما يشير إليه دارسو الأدب والنقد، لا يرتبط بالقتال فقط بل يمكن أن يـــرتبط بالبطولة الأولى من خلال امتلاك مركز الأحداث في الرواية[1].

وتنطلق الواقعية ضمن نظرية الانعكاس من أن البطل هو النموذج علـــى فــرض أن النموذج خلق فني للبطل الروائي وليس محاكاة لإنسان محدد في الواقع المحــيط بـــالروائي، والمراد بالخلق الفني، العملية الجدلية بين الملامح الفردية الخاصة والعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع[2].

مما سبق نلحظ أن هنالك اختلافاً بين البطـــل والشخـــصية الرئيـــسية أو المركزيـــة، فالشخصية المركزية تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية، أما البطل فيكتسب صفة لا من دوره فقط بل من خصاله أيضاً، فالشخصية المركزية، تحدد بناء على دورهـــا فـــي تحريـــك الحدث داخل النص الروائي بصرف النظر عن سماتها وأخلاقها، أما البطل فإنه يحـــدد بنـــاء على معطيات أخرى تتصل بخصاله وصفاته([3]).

لقد قدم الأدب الروسي إلى العالم بطلاً جديداً، هو نتاج العصر الجديد، بطلاً إيجابيـــاً يناضل في سبيل الحرية متحمساً، بانياً لمجتمع جديد، رائد مستقبل، نفساً جريئة مستبـــشرة لا يمنعها شيء حتى الموت[4]. وهو ما يسمى بالبطل الإيجابي، ويقابل بالبطل المـــضاد وهـــو شخصية تمثل الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجـــسدية أو المعنويـــة المتفوقة التي تخلعها الرواية على بطلها في العادة[5].

ولأن يوسف إدريس في رواياته يغوص عميقاً في قلب مجتمعنا العربي ويكشف بشكل حاسم عن مظاهر الخلل والبؤس والمعاناة والقهر التي تعتري المجتمع، فقد قوض موقع البطل

---

(1) عبد الهادي، فيحاء، نماذج المرأة البطل في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 29.

(2) عطيه، أحمد محمد، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص 21.

([3]) ينظر : فاعور ,ياسين ,اشكالية الراوي ,مجلة الموقف الادبي اتحاد الكتاب العرب ,دمشق عدد 306 ,تشرين اول 1996 ,ص84 .

(4) عياد، شكري، مرجع سابق، ص 172.

(5) زيتوني، لطيف،معجم مصطلحات نقد الرواية،لبنان،بيروت،2002، ص 36-37.

وسلطته، فالبطل يساوي الشخصيات في الصوت، لكنه يمتاز بالصفات، كما أنه لم يرسمه على صورة واحدة، وإنما نوع في أبطاله، فمن الأبطال الإيجابيين إلى الأبطال المضادين، وهو لم يجعل بطله يحمل صفاتاً إيجابية على الإطلاق إذ أن رسم البطل على صعيد واحد وأهمل كل ما من شأنه كما يعتقد بعضهم أن يحط من منزلته والتحدث فقط عن اندفاعه ونجاحاته في العمل، يجعل منه إنساناً وهمياً لا وجود له[1].

لقد قدم يوسف إدريس نماذج إيجابية واثقة من إمكانية صنع مستقبلها، قادرة على الحديث عن نفسها وعن أفكارها ومواقفها بطلاقة ووفرة ووضوح، فليس من السهل أن نعثر على بطل في محل روائي يتكلم عن نفسه هكذا مثل حمزة بطل (قصة حب) بينما هو يسعى إلى تأكيد ذوبان فرديته مطامحه الشخصية وأحلامه الخاصة في مطالب الشعب وأحلام أمته[2]. فليس الأدب النقدي هو الممتلئ بالشعارات والكلام عن النضال، ولكنه هو الذي ترسم شخصياته آفاق المستقبل[3].

قدم يوسف إدريس البطولات النسوية مثل فوزية في قصة حب، فهي الصورة الجديدة للفتاة المصرية، وهي إنسان واعٍ بكل متطلبات اللحظة المعاصرة، ويقدمها إدريس بطلاً ذا نموذج إيجابي واقعي يعيش حياة الإنسان بجميع أنواعها وميولها[4]. ثم يعود لتقديم (عزيزة) في (الحرام) ليروي من خلالها تفصيلات سقوطها وكيف حدثت الدوافع النفسية والاجتماعية وأيضاً الذاتية الجنسية لواقع مجتمعنا ككل في مستنقع الحرام، مجسداً صراعات وضحايا المجتمع الطبقي ومحولاً حدث إنسانه عادية مقهورة إلى حدث بطولي يحمل في طياته منوال المعاناة الإنسانية[5].

---

(1) خشبة، سامي، حمزة الحب والثورة، فصول، عدد خاص بيوسف إدريس، دار الهلال للنشر والتوزيع، 1990، ص 621.

(2) عطية، أحمد، مرجع سابق، ص 177.

(3) وادي، طه، صورة فوزية في قصة حب، فصول،1991، ص 637.

(4) أبو عوف، عبد الرحمن، مرجع سابق، ص ص (66–67).

(5) بحراوي، حسن، مرجع سابق، ص (247–251).

لقد بدا واضحاً اهتمام يوسف إدريس بحركة الأبطال، من خلال تقـديمها بتنويعـات مختلفة متصاعدة، لاستكشاف علاقات القوى وإمكانيات الصراع، فقدم الأبطال فـي حركـة مجموعة بشرية في (العيب) وجعلها تدفع الحديث في (الحرام) و(البيضاء) و(رجال وثيران)، وجعلهم تارة أخرى يتابعون الحدث ويعلقون عليه في (جمهورية فرحات).

من الواضح أن يوسف إدريس كان يعيش الحياة ثم يكتب عنها، فالأبطال جاءوا مـن رحم الواقع ونتاجاً لحركة المجتمع وانفعالاته وحركاته[1].

3: الاسم

يعد الاسم من مستلزمات الشخصية لذلك يـسعى الروائـي وهـو يـضع الأسـماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق مقروئيته حيث التنوع والاخـتلاف الـذي يطبع أسماء شخصيات الرواية والقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليـست دون خلفية نظرية[2].

كما إن إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص، ويعطيها فرديتها وتراثها الاجتماعي عامل مهم في تحديد دلالة الشخصية، وتمكين المتلقي من استقراء صفاتها وملامحها، قد يكون هذا لأمر غير واضح على الدوام، غير أن كثيراً من التسميات لشخصيات الحكاية، يمكن أن تحيل ذهن المتلقي إلى دلالات خاصة، تستمر عن طريق الاسم.

فالاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية، ومن الممكن أن يرد الاسم للشخصية مصحوباً بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه بنفس الاسم كما يميزه اللقب في تحديد التراث الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات[3].

ويربط (إيان وات) رابطاً منطقياً بين الشخصية واسم العلم الذي يدل عليها وحاول أن يدرس الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده من تقديم شخصية ما على انها فرد معين وذلك تسمية الشخصية بالطريقة نفسها التي يسمي بها الأفراد في الحياة الاعتيادية[1].

---

(1) بحراوي، حسن، مرجع سابق، ص 248.

(2)المصدر نفسه، ص 248.

(3)المصدر نفسه،ص 248.

وفي ثنايا روايات يوسف إدريس تبرز أسماء كثيرة من الشخصيات لتضفي قيما دلالية إضافية فالفتاة الأوروبية في (فينيا 60) كناها باسم السيدة فيينا على اسم تلك المدينة العريقة لتمثل حضارتها، ومن ناحية أخرى لم تكن قلة اهتمام (درش) في التعرف على اسمها إسقاطاً أو حذفاً غير مقصود من الكاتب، بل كانت أمرا ذا دلالة واضحة لأنه يرى أنهما لا ينظران لبعضهما كأفراد إنما كحضارات.

ولا بد هنا أن نلاحظ أن تسمية الفتاة باسم مدينتها دلالة على الموروث الثقافي الأوروبي، أما تسمية الشاب المصري وإعطائه لقب (درش) إنما جاء ليعبر عن الثقافة الشرقية المصرية.

قام يوسف إدريس أيضاً بتذكير الشخصية الشرقية، وتأنيث الشخصية الغربية التي قدمها في صورة من البوح والمجاهرة فيما يرتبط حتى بالفعل الجنسي.

لقد كانت تسمية الشخصيات اذن تنطوي على احالة دلالية، وهنا لم يهتم إدريس كثيراً بتسمية بطلي الرواية بأسماء صريحة، بل ركز على (اللقب) ليكون ذلك بمثابة إطلاق حرية لا حدود لها ليفسح المجال إلى نمطين من الشخصيات يمثل كل منهما حضارته، وهنا ألقى الكاتب الشيء الخاص ليحل محله العام، كل ذلك جاء عبر استخدام الكنية، فالبطل (درش) وهذه الكنية محببة عند المصريين تصلح لهم جميعاً[2].

لقد طرح يوسف إدريس عبر شخصياته السؤال عن الحدود بين ما هو مقبول وما هو مرفوض، ووضع حدوداً بين الواقع والخرافة، وصور بشكل فني صورة العربي لذاته وصورة العربي لدى الآخر، فشخصية البطل (درش) ترتكز على معطيات نفسيه فهي تقوم على ايضاح فكرة العلاقة بين الغرب والشرق ضمن ظروف كان بطلها موظفاً مصرياً، يحاول استغلال وظيفته لتحقيق رغبات جنسية خاصة في التواصل مع المرأة الأوروبية، ومن ثم فإن رسم شخصية (درش) تنم عن تركيز حضاري على تلك العلاقة الخاصة التي يبنيها الرجل الشرقي مع المرأة الغربية، فدرش يبدو ساذجاً تجاه هذه القضية إذ يتصور أن أي امرأة يمكن أن ترتمي في أحضانه حالما ترى ملامحه الشرقية، وهو وفقاً للحالة التي صور عليها

---

(1) اسماعيل، عز الدين يوسف إدريس ،الكلمة الفاعلة، فصول،1991، ص 861.

(2) بحراوي ،حسن ، بنية الشكل الروائي ،ص249 .

(درش)، أظهر من خلاله نظرة ذكورية سائدة في المجتمعات الـشرقية، مفادهـا أن المـرأة الغربية تحلم بالشرقي، بوصفه فارس أحلام مغيب[1].

إن شخصية (درش) في الرواية، تحمل ابعاداً نفسية خاصة يمكن أن نجدها عند كثير من رجال الشرق الذين يحلمون بالمرأة الأوروبية المتحررة، الجميلة، صحيح أن للجنس فـي الشرق خصوصية معينة، إذ ينظر إليه بوصفه (تابو)، لا سيما حينما يتعلق الأمر بالمرأة، لكن الحال مع الرجل الشرقي يتغير حينما ينظر من وجهة نظره الخاصة للمـرأة الغربيـة التـي يصبح فجورها تحرراً، وتعريها أناقة، في نظره، وهذه النظرة للآخـر كانـت عنـد (درش) سلبية، فهو لا يرى في الغرب إلا المظاهر التي ترتبط في ذهنيته بمعان جنسية، وعلى الرغم من ذلك، فإن (درش) يحتقر في نفسه اختزال أوروبا بالجنس، ويخجل من نفسه حينما يفكـر في أنه مشغول عن كل شيء بالبحث عن المتعة، وهو على هذا النحو يمثل جزءاً كبيراً مـن الشرقيين الذين يهزمون أمام غرائزهم، ويتخلون وفق صيغ معينة عن كل القيم التي يؤمنـون بها في الشرق عن طبيعة العلاقة بين الذكر والأنثى، فهو حالم يلمح في إحدى الصحف كلمـة مصر، يتوقف أمام نفسه للحظات، لأنه يعلم أن ما يفعله في (فيينا) ليس خيانه لأخلاقه وقيمه، بل خيانه لوطنه كاملاً، إذ هو الموظف الذاهب في مهمة رسمية، يتخلى عن كل شـيء فـي سبيل الحصول على أنثى أوروبية([2]).

"قرأ كلمة مصر، ودق قلبه بانفعال فلا بد أن الجريدة تتحدث عن شيء حدث هنـاك، وفي غمضة خاطر واحدة كان قد احتوى مصر بكل ما فيها وما له فيهـا، غمـضة جـاءت سريعة وذهبت سريعة، ولكنها خلفته خجولاً لا يكاد يطيق النظر إلى نفسه، إذ كان لا يـزال واقفاً في الميدان يفتش بعينيه عن المرأة"[3].

إن الصراع الذي يدور في نفس (درش) هو صراع أخلاقي بالدرجة الأولى، فهو يعلم أنه يقوم بعمل لا أخلاقي، غير أنه يستسلم أمام رغباته الجنسية، متخلياً عن كل القيم المتبلورة في ذهنه عن مفاهيم الحرام والحلال، وهو لا يخوض تجربة الجنس في أوروبا من منطلـق

([1]) بحراوي ،حسن ، بنية الشكل الروائي ،ص249.

([2]) القط،عبد الحميد،مرجع سابق،ص158.

(3) إدريس، يوسف، فيينا 60، ص64.

الحرية الفردية نفسها التي تحكم ممارسات الغربيين للجنس، إنه مقتنع تماماً بأن ما يفعله غير أخلاقي، وهو لا يمكن أن يرضى بهذه الحرية في بلده ولأهله، غير أنه يسقط أمام غرائـــزه، فالحرية والمساواة بين الرجل والمرأة وفقاً لمفاهيم (درش) كلهـــا أشـــياء تختزلهـــا العلاقـــة الجنسية.

"هذه هي المرأة وإلا فلا، النساء في الشرق جثث لا تـــستطيع أن تنـــالهن إلا رغمـــاً عنهن، حتى لو كن يذبن غراماً فيك، لا يرضيهن إلا أن يؤخذن عنوة، ولكن المرأة هنـــا يـــا سلام تقبل المرأة فتقبلك، تحضنها فتحضنك، تأخذها فتأخذك، هذا هو الشغل المضبوط، هـــذه هي المساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة"[1].

إن (درش) في الرواية يمثل ذكورية الإنسان الشرقي التي تستحوذ على كل الأشـــياء وتعيد صياغتها وفق مفاهيم الذكر الخاصة، و(درش) هنا كحال المرأة النسماوية التي قابلتـــه، يختزل مفاهيم أوروبا عن الحرية والمساواة والتحضر(بالمرأة المتحررة) وهي تختزل الشرق وسحره وأسطوريته المكونة في خيال الغربيين (بالرجل الفحل):

- هل أجبت عن سؤالك يا أميري الشرقي؟
- أجل يا امرأة أحلامي الأوروبية[2].

إن هذا المقطع الحواري البسيط، يوحي بالمغزى العام الذي تنطوي عليه الرواية، فكلا الشخصين كان قد بنى عالماً خاصاً به عن الآخر، وهذا العالم كان محكوماً بالنـــسبة للمـــرأة النمساوية بفعل النظرة الغربية للشرق الساحر والملئ بالغرائب والروحانيات، ومحكـــوم مـــن جهة (درش) بفعل النظرة الشرقية للغرب المتحرر، المتحضر، غير أن التجربة تنتهي علـــى نحو غريب، فاللقاء بين (درش) الشرق والنمساوية الغرب، لم يكن مثلما توقعه كل منهما، فهو رغم توقه الشديد للقائها مسبقاً لم يستطع أن يتواصل معها إلا حينما استحضر فـــي مخيلتـــه زوجته وهي لم تستطع أن تتواصل معه إلا حينما استحضرت زوجها، فكانـــت النهايـــة ذات دلالة واضحة لطبيعة العلاقة الجدلية بين الغرب والشرق، تلك التي قامت بناءً علـــى أوهـــام كثيرة، سقطت وتلاشت في لحظة المواجهة الحقيقية.

---

(1) إدريس، يوسف، فينا 60، ص 102.

(2)المصدر نفسه، ص 111.

وفي (رواية نيويورك 80) نجده يمثل الغرب بواسطة مومس فخورة جداً بمهنتها، على حين أن الشرق يمثله كاتب ومفكر، كما بدا واضحاً أن التسمية هنا كانت لهدف معين، فالبطل اسمه (عوض) والبطلة الأمريكية اسمها (باميلا جراهام) وكلا الاسمين يدل على صاحبه فاسم (عوض) شائع جداً في التصور الشعبي بمصر والعالم العربي، واسم (باميلا) شائع في الحضارة الغربية فكل منهما يعيد ذاكرة موروثة الحضاري[1].

إن هذه الرواية قدمت مواجهة الإنسان الشرقي الذي يحترف الكتابة للمومس الأمريكية، فعوض يرفض أن يكون (زبوناً) يدفع الثمن الذي تحدده له ببساطة، وكأن يوسف إدريس يريدنا أن لا نقبل كل ما تقدمه لنا الحضارة الغربية، وأن لا نتجاهل حضارتنا وثقافتنا وعمقنا التاريخي، ودليل ذلك أنه حدث نفسه باستغراب " هذه التحفة معروضة للبيع"[2]. إنه معجب ومفتون بها، لكنه يرفض ويزدري الصفقة، ويزدري ممارسة الجنس كصفقة لها شروطها، فهو كإنسان شرقي يثقل عليه هذا الوضوح، وهذه المباشرة.

وبالعودة إلى (العسكري الأسود) نجده يخفي الاسم، لأن شخصية العسكري الأسود تصلح أن تكون خامة صالحة لكل عسكري ولكل نظام قهري يستمتع بتعذيب السجناء وقهرهم.

إن رواية العسكري الأسود ربما كانت تقارب مرحلة زمنية سادت فيها الأحكام العرفية، وقوانين الطوارئ، وغاب أي حضور للكرامة الإنسانية في موازاة السلطة، فالقمع السياسي مظهر ساد العلاقة بين الإنسان والسلطة عبر مراحل زمنية طويلة، في بلدان وبقاع شتى، إنه يكتفي فقط بأن يسمي بطله (العسكري الأسود) تماماً كما أجمعت الثقافات البشرية كلها على تسمية الطاعون، بالموت الأسود، وعلى ربط السواد بالقيم السوداوية على الدوام.

أما عن التسميات في (الحرام) و(البيضاء) و(قصة حب) و(العيب) و(جمهورية فرحات) فجاءت ممثلة لفئة واحدة هي فئة الطبقات البسيطة والكادحة التي تشكل مجتمعنا العربي وذلك لكي يدفعنا للتعاطف معها والتفاعل مع خلجاتها وحركاتها، فالاسم دال على

([1]) حسين،عيد،الصراع والمواجهة،ص143.

(2) إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص11.

الشخصية ويتحرك من عالم يقارب عالم الواقع، كما أن مصائر هذه الشخصيات وتفاعلاتها مع الحياة أعطى لاسمها دلالته[1].

شخصيات يوسف ادريس:

كانت الشخصيات التي ابتكرها يوسف إدريس نامية في الغالب، ومتفاعلة مع الأحداث فمثلاً لا يستطيع القارئ الإلمام بشخصية شوقي في العسكري الأسود منذ البداية، بل يبدأ في اكتشافها تدريجياً، إذ منذ قراءته للوهلة الأولى يشعر القارئ بغموض هذه الشخصية حيث يقول: "حين أتحدث عن السر الذي كان يخفيه شوقي ولا أعرف له سبباً أو تفسيراً، ولا أقصد ابتسامته المستمدة عنه والتي كان لا يبتسم ليبعد بها عن شيء بقدر ما يستعملها كقناع داخلي يمزجه من فمه حين يريد أن يغطي به ملامحه ويخفي وجهه الحقيقي عن الناس، ولا أقصد أيضاً نظرته"[2].

الروائي بخلاف الكثير من أقرانه يركب عدداً من الجمل الكلامية بصورة غير مصقولة واصفاً نفسه، مطلقاً عليها اسماً وجنساً، كما يختار لها ملامح مصقولة ويجعلها تتكلم بوساطة فواصل مقلوبة، ويتركنا نتعرف عليها وعلى وجودها عندما تظهر على السطح[3].

وتظل الشخصية غامضة حتى نهاية الرواية لحين لقائه مع العسكري ويكشف له عن آثار الندوب قائلاً: "إذا كنت نستني فمش حتنسى ده مش رح تنسى إلي عملته... دلوقت افتكرت"[4].

وترى الدراسة هنا أن تغير شخصية شوقي من ذلك المناضل المتقد الحماسة والوطنية إلى المرتشي والمنافق والكافر بكل المثل، الأمر الذي يدل على مدى تفاعل شخصيات يوسف إدريس مع الأحداث التي تدور حولها، فبصرف النظر عن أن هذا التفاعل أكان سلبياً أم

---

(1) انظر:سليم،أحمد،يوسف ادريس بين الالتزام والابداع الادبي،صحيفة عكاظ،2004/5/24.

(2) فورستر،ا م ،اركان الرواية ،ص53.

(3) الرشيد ،بوشعير،مرجع سابق،ص50.

(4) ادريس يوسف،العسكري الاسود، ص 62.

إيجابياً من وجهة نظر أخلاقية، فإن شوقي كان شخصية تتطور بفعل تغير الحدث وتطـــوره، مما جعل صفاته وملامحه تتبدل كلياً مع تبدل الأحداث في الرواية.

وفي رواية (البيضاء) يقدم لنا يوسف إدريس شخصية الروايـــة الرئيـــسية (الـــدكتور يحيى). شخصية عادية أي شأنه شأن أي مواطن بسيط بأحلامه وطموحاته وهمومه ومشاكله تعيش عنفوان الشباب بكل سلبياته وإيجابياته وآماله وطموحه ، وتعبيره الـــرافض للاحـــتلال الجاثم على صدر بلاده.

إن شخصية الدكتور يحيى في (البيضاء) شخصية متغيرة وليست ثابته علـــى حـــال واحدة، فهو يتعاطف في البداية ويخوض غمار النضال الوطني، ويؤمن بالاشـــتراكية والتـــي تتحول عنده لاحقاً إلى أسلوب ثوري خواجاتي

لقد حصل هذا التحول في حياته بسبب حبه للفتاة (سانتي) وتفاعله مع الأحداث مـــن حوله، فبطل الرواية (يحيى) كان يسكن في حي شعبي وهو حي بولاق حيث يحس أنه يحيـــا وسط الشعب بكل عيوبه ومزاياه "إلى درجة أنني كنت أخجل أحياناً من نفسي لهذا الكره الذي أكنه لأصحاب الدكاكين والقهوة والمطعم وهم يحيوني"[1].

تلك كانت نظرة يحيى إلى مكان سكنه (مجتمعه) كذلك كانت نظرته إلى عمله فعمله كان عملية تعذيب مؤلمة عليه أن يتحملها يومياً كان عليه الكشف عـــن العمـــال والمرضـــى بورش السكك الحديدية ومنحهم الإجازات، ولكن تسعة وتسعين في المائة من العمـــال الـــذي يكشف عليهم كانوا أصحاء، والإجازات التي لم يكن يمنحها كانت تؤخذ منه أخذاً، وليته عامل أو عشرة أو مائة وهو نفسه يقارن بين ما يراه من الوظيفة وكان لا يـــزال حينئـــذ حـــديث التخرج[2].

(1) إدريس، يوسف، البيضاء، ص 32.

(2)المصدر نفسه، ص 50.

إن شخصية يحيى جاءت لتمثل من يقف عاجزاً أمام قيود الداخل والخارج فلا يحصل إلا على المعاناة وهو الشخص الأقل والأكثر مناقشة وتأملات فردية بحيث تشغله الأزمة الشخصية عما يدور في مجتمعه.[1]

وسناء في رواية (العيب) هي الأخرى شخصية نامية، فهي تؤمن منذ البداية بالأخلاق والمثل، فتمتنع عن تلقي الرشوة ولا تخضع للإغراء، ولكن الحاجة والفقر يسقطان في المستنقع نفسه الذي وقع به زملاؤها وتتطور أفكارها لتصبح فتاة لا مبالية ترفع شعار (ولا يهمك).

لقد وظفت سناء في إحدى المصالح الحكومية مع زميلاتها كأول مجموعة من الإناث تعمل في المصلحة "الرجال هم الذين أنشؤوها ووضعوا لها اللوائح والقوانين وهم الذين تولوا طوال تاريخها التنفيذ وهم الذين بنوها طوبة طوبة ورسموا التقاليد، كلهم رجال"[2].

لقد مثلت سناء مجتمع عمل يسوده الرجال تحاول النساء أن يقتحمنه وحين استلمت سناء، راتب أول شهر عمل لها استعادت به صوراً باهته عن أبيها المرحوم حين كان يقبض... تراه يومها كالمنتصر له حق رفع الصوت على أمها وفرض الرأي[3].

وتمثل شخصية سناء معادلة جبرية تقول إن الشر لدى البشر ثمرة الوضع السيئ للمجتمع، لهذا فإن حركاتها وانفعالاتها وسقوطها كان أمراً حتمياً نتيجة للأوضاع الاقتصادية وبخاصة التي يفرضها نظام من البرجوازية الصغيرة بقيمها التطلعية بمواجهة أعبائه[4].

وسناء فتاة مصرية عادية لها أحلامها بالملابس الجميلة والأنيقة ولها أحلامها الوردية وعالمها هذا لا يخلو من الهنات تنزل أحياناً إلى درك الأخطاء فسناء ذات الوجه المصري الأسمر الجذاب القسمات، لا تخلو حياتها رغم أدبها الظاهر من تجارب[5].

([1]) ينظر : دومة ,خيري ,قراءة جديدة ,لرواية البيضاء ,جريدة اخبار الكويت ,نقلا عن موقع الصحيفة الاكتروني www.kuwnews.com

(2).إدريس يوسف، العيب، ص 73

(3). المصدر نفسه ،ص22 .

(4)السيد، يسن، التطور الأدبي للإنحراف الاجتماعي، تحليل سوسيولوجي، فصول، 1991، ص 671.

(5) إدريس يوسف، العيب، ص 17

لقد وقف إدريس في رواية (العيب) من خلال سناء عند عالم الحريم الذي كان ينظر إليه الرجل نظرة مقتنياته الخاصة نظرة السيد إلى المسود والمتبوع إلى التابع، عالم المرأة فيه متعة، عالم تعيش فيه المرأة بجسمها فقط، ومن هنا أصبح عمل المرأة من حقها فالمصلحة أو العمل هي الأرض المحايدة حيث لا تسري قوانين البيت أو المجتمع[1]. والفرد لا بد أن يمارس حياته داخل جماعة، وأن يقاوم حين يقاوم داخل جماعة فبالجماعة يحيا وبمفرده يسقط[2].

فيوسف إدريس عندما صاغ شخصية سناء حاول محاكمة الظروف الاجتماعية التي تزيد الجريمة أو تنقصها وما يترتب عليها من أثار خطيرة للتغير الاجتماعي تؤثر على سلوك الفرد والمجتمع.

ويحلل يوسف إدريس ضروب الاختلال الاجتماعي برؤية رحبة، فنجده يشخص طبيبا مقهورا وعمله لا ينطوي بأنه أحالة على دعوة المرأة المصرية لتجنب تجربة العمل، وإن يوسف إدريس يرى أنه من المستحيل على الفرد رجلاً كان أو امرأة أن ينجو من التردي في السقوط ما لم ينتظم في تنظيم مع الآخرين[3].

وبالطبع هذا لا يعني أن جميع شخصيات يوسف إدريس الروائية كانت متفاعلة مع الأحداث، ومتطورة ونامية، بل إن هناك بعض الشخصيات المكتملة، أي التي تقدم دفعة واحدة مثل شخصية حمزة في (قصة حب) ، حيث يظل حمزة ملتزماً بصفاته النفسية والفكرية ومنذ بداية الرواية وحتى نهايتها ولا تنال من وطنيته حياة السجون والتشرد التي عاشها، كما لا تنال من حماسته انحرافات بعض زملائه من أمثال (بدير، سعد) وفي هذا يشبه محمد يوسف نجم هذه الشخصيات بقطع الشطرنج التي لا تختلف طبائعها وأدوارها بتطور اللعب[4].

وفي رواية (الحرام)، نجد أن الرواية قد غصت بالعديد من الشخصيات المختلفة والمتميزة في التسميات التي لكل منها خصوصية، إلا أنها تمثل فئة واحدة هي فئة الطبقة

---

(1) السيد، يسن، مرجع سابق، ص 13.

(2)المصدر نفسه، ص 15 .

(3) حداد، نبيل ،نظرات في الرواية المصرية ،اربد ،دار الكندي للنشر والتوزيع ،2003،ص191 .

(4)حداد، نبيل ،مرجع سابق، ص 186.

البسيطة، والكادحة التي تشكل جل نسيج الشعب المصري والعربي، فيقدم لنا (عزيزة) وهي الضحية ثم يقدم لنا العديد من الشخصيات مثل (عبدالله عبدالمطلب، فكري أفندي، ابن صاحب الحقل، مسيحة أفندي، حلاق الصحة، لنده، أحمد سلطان، صفوت، أولاد العزبة، أولاد الترحيلة، زوج الشيخ إبراهيم الفقي)[1]. كلها شخصيات ثابته لم يسمح لها المجال الزمني والفرصة بالنمو والتطور([2])

يبدو أن يوسف إدريس صور هذه الشخصيات من جهة، وصور نبرتها الإنسانية من الجهة الأخرى، فقد عرض عرضاً منها ليثير القارئ ويدفعه للتعاطف معها، كما رسم خوالج هذه الشخصيات وما يلم بنفوسهم من مشاعر وعواطف، تذكر بالأبطال التراجيديين "فالبطل التراجيدي هو البطل الذي يظل مصراً على مواقفه دون تراجع مع معرفته المسبقة بأنه ذاهب إلى نهايته، إلى موته دون القدرة على تحقيق أهدافه"[3].

وتتجلى النبرة الإنسانية في شخصية (عزيزة) في رواية الحرام عندما نتحدث عن زلتها التي دفعت بها، وفي ولادتها ومخاضها ومحاولتها لستر عورتها، وأخيراً في موتها الذي وحد وأزال الحواجز بين شخصيات مجموعتين من الناس كان منهما فقير ومستغل.

لقد كانت تلك المرأة (عزيزة) فتاة ريفية فقيرة ومسؤولة عن إعالة زوجها المريض وأطفالها، وكان السبب فيما حل بها شيئاً بسيطاً، جذر بطاطا. طلبه زوجها المريض عبدالله في دلع طفل، وأثناء سعيها للحصول على جذر البطاطا سقطت في أحضان محمد بن قمرين فاغتصبها مرة بالقوة ومرة بإرادتها ثم تحمل (عزيزة) سفاحاً وتذهب مع الترحيلة وهناك يحدث ما لم تكن تريده أن يحدث، فلقد ولدت طفلاً، ولإخفاء جريمتها تقوم بقتله.

وهذه الشخصية (عزيزة) هي الأكثر استجابة لمتطلبات الموقف التراجيدي، وهي الأكثر تعرضاً لتحولات الوقائع اليومية النقيضة والمعادية لشخصيتها[4]. فهي تستسلم تماماً للحدث، وتترك له أن يفرض منطقه عليها.

---

(1) عثمان، بدري، مرجع سابق، ص 5. (4)

([2]) سليم،أحمد،مرجع سابق.،ص70.

(3) الرشيد ، بوشعير،مرجع سابق، ص 63.

(4)المرجع السابق، ص(72-73).

إن يوسف إدريس يقدم في هذه الشخصية (عزيزة) أروع مشاهد العذاب الإنساني والقهر ومعاناة المرأة الكادحة التي أزدادت ظروفها الخاصة والعامة مأساوية حتى دفعتها إلى حافة القبر، وتم اكتشاف أمرها وفي موازاة هذا الحرام الذي وقع من (عزيزة) وأقام الدنيا ولم يقعدها، كشف الكاتب عن الوجه الأخطر الآخر وهو الحرام الذي وقع من تدبير (أم إبراهيم) للايقاع(بلنده).

إن القارئ لروايات يوسف إدريس يمكن أن يلاحظ في شخصياته نقطة مفادها أن تجارب يوسف إدريس الحياتية قد انعكست في أعماله، فلقد صور في رواية البيضاء عمله في أحد أحزاب اليسار، وإدرج الشخصيات التي تعامل معها على أرض الواقع، وبما أنه طبيب فقد أبرز شخصيات من هذا النوع في رواياته مثل العسكري الأسود، والبيضاء، حتى أن أسفاره الشخصية والشخصيات التي قابلها انعكست في أعماله مثل فيينا 60، نيويورك 80، رجال وثيران.

الشخصية النموذج:

الشخصية الأنموذج تطلق على الشخصية متى كانت تمثل أرقى درجات التمثيل لجملة من الخصائص أو القيم أو المعطيات المعبرة عن طائفة محددة، اجتماعياً أو مهنياً أو طبقياً[1].

إن اختلاف الفنانين في أصلهم وروحهم وتربيتهم يجعل رؤيتهم مختلفة للشيء نفسه، فكل واحد منهم يبرز فيه خاصية تختلف عما يبرزها سواه، وبذلك ينتج كل منهم نموذجه الخاص[2].

التصدي لشخصية الرواية- وهي في إطار نموذجي- يحقق أكثر من إنجاز فالنموذج حين تحقق شروطه لابد من أن يكون موصولاً بحقائق إنسانية واجتماعية تتظافر جنباً الى جنب مع الخصائص الذاتية او السمات الخاصة للشخصية الروائية وتتفاعل معها بما يحقق تمايز النموذج حين يكون شخصية نامية بعيدة عن التسطيح والتنميط وفي الوقت نفسه

---

(1) نقلا عن فصول (إدريسٍ، يوسف، الشخصية المصرية)، مقال منشور في صحيفة الاخبار، 1956، ص34

(2) المرجع نفسه، ص34.

يستحضر قوة الايهام والاقناع التي لاتتحقق بعيدا عن حقائق الحياة ،وعلى هذا لابد من ان يكون النموذج حصيلة رؤية فنية اجتماعية [1]

إن الأنموذج يعبر عن فئة ما سواء أكانت فئة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو غير ذلك، كما أن الشخصية الانموذج هي التي تعبر عن قضايا الفئة التي تمثلها، والهدف منها هنا هو تبيان وجهة نظر الرواي نحو الفئة أو الطبقة التي تمثلها وتحدد خصائصها، وقسماتها المتميزة، و(النمذجة) تعد تعبيراً عن تعامل الفن الحقيقي مع مجموعة من الصفات التي تشكل جوهر الموضوع أي التي تشكل كل علاقاته بالعالم المحيط به، التاريخية والاجتماعية والايديولوجية، وتنعكس فيها من ثم تناقضات هذا العالم[2].

ولعل هدف النمذجة الرئيسي هو الكشف عن خاصية جوهرية بارزة لفئة أو طبقة ما بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء في الواقع.

لقد حل الانموذج –روائياً– محل الصورة التقليدية للبطل،والنموذج هو البطل اللابطولي، ولكنه البطل الإنساني كذلك، إذ من الضروري ألا تنتمي إلى فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثة بحجة أن البطل التقليدي قد اختفى[3].

كما أن فكرة النموذج تقوي صلة الشخصية بالحياة، بل إن الفكرة ذاتها تقوي الحياة، وترتفع بها وقد تجعلها مثالية[4]. ومن الواضح أنه عندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالية من الأعماق الأصلية لشخصية ما ينبثق لدينا أدبياً نموذج واقعي[5]. وهي تكشف عن خصائص محددة لنموذجيتها التي تتركز في وجودها الملامح التي تمتد اتجاهاً تاريخياً واقعياً[6].

([1]) حداد ،نبيل ،الرواية في الاردن ،،مؤتة للبحوث ،مجلد 11 ،ع6 ،1996 ،ص11-12 .

(2)إدريسٍ، يوسف، الشخصية المصرية، ص 35 .

(3)المرجع نفسه،ص36 .

(4) فورستر، أ.م، مرجع سابق، ص 184.

(5) فضل صلاح منهج الواقعية في الإبداع الأدبي القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1978، ص 149.

(6) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1978، ص 540

من هنا نلاحظ أن النموذج الروائي ينبثق في المقام الأول عن رؤية واقعية لحالة فئة أو طبقة ما، كما يسعى لتصوير الواقع الذي تعيشه بكافة معطياته، من هنا تفرض معطيات الواقع نفسها فتظهر من خلال النماذج الموجودة في الرواية.

لقد قدم يوسف إدريس في نماذجه تعبيرا عن حقائق وأحدثا أثرت كثيراً في المجتمع المصري، كما وأعتنى بالبعد الخارجي والنفسي والعقلي لهذه النماذج الإنسانية، وكذلك قدم نماذج اجتماعية تحظى بخصائص ذاتية استمدها من روح المرحلة ومن الواقع الذي عاشه.

وستحاول الدراسة دراسة الشخصية الأنموذج في روايات يوسف إدريس من خلال مثالين، هما المرأة والمناضل.

أ. المرأة

جاءت روايات يوسف إدريس لكي تدافع عن المرأة العربية وتحاول أن تحدد شخصيتها وخصائصها العامة بهدف رفع مستواها وتحقيق استقلاليتها وذاتها[(1)].

ولعل التحدي الأكبر الذي يقف أمام الروائي هو قدرته على تحويل شخصياته إلى نماذج فنية قادرة على التعبير عن المجموع الذي تمثله، طبقة فئةإنسانية محددة، ذلك أن الوصول إلى العام من خلال الخاص وتعميقه، إنما يمثل رسالة الفن الرئيسية[(2)].

لقد احتلت المرأة مساحة كبيرة في أدب يوسف إدريس، لأنها تشكل دعامة أساسية في المجتمع (الريف والمدينة)، وهو الفضاء الذي شغل الركن الرئيسي من اهتمام يوسف إدريس، ومن الضروري هنا أن نفرق بين نوعين من الإناث كما ورد في روايات يوسف إدريس هما الانثى العاملة والأنثى غير العاملة[(3)].

ففي رواية (الحرام) يرسم يوسف إدريس انموذجاً للمرأة الريفية العاملة التي يفرض عليها الواقعان الاقتصادي والاجتماعي منطقهما الخاص، فعزيزة الفتاة الفلاحة، لم تكن فتاة سقطت في (الحرام) تلبية لرغبة جنسية، بل مثلت انموذجاً للمرأة التي تعاني ابشع أنواع

---

(1) حداد، نبيل، مرجع سابق، ص 21.

(2)المرجع نفسه، ص 26.

(3)المرجع نفسه، ص 157.

الاستغلال في المجتمع الذي تحكمه معايير أخلاقية غير سوية، وأسس اجتماعية منحلة، واقتصاد استغلالي بشع.(1).

إن يوسف إدريس في الحرام، لم يعنَ كثيراً بتحديد ملامح (عزيزة) النفسية، ولم يصورها امرأة تستطيع أن تناضل وتكافح فتحول العالم إلى مكان جميل بقوة إرادتها، بل صورها تماماً كما هي عليه في العالم الواقعي الذي يختلف جذرياً عن المدينة الفاضلة، فحينما تكون الرواية في أوج عقدتها الفنية، يحضر السارد لأول مرة ليقدم وصفاً جسدياً لعزيزة ومن ثم لحياتها مع زوجها عبد الله، "حتى وهي في تمام صحتها، لم تكن (عزيزة) بارعة الجمال، ولم تكن حتى جميلة كانت طويلة رفيعة ذات أنف طويل رفيع ورقة سوداء تعصب رأسها على الدوام، ووجه أصفر وعينين واسعتين... لكنها لم تكن هكذا طيلة عمرها، كانت ذات يوم بنتا حلوة ذات أهداب وشعر ونهود، وتضع الكحل وتطقطق بالشبشب إذا سارت وحاذت الشبان لكنها لم تكن كذلك إلى أن زوجوها إلى عبد الله، وأيضاً كانت لها ليلة حنة وفرح ودخلة ونقوط وماء ساخن حملته لها ام عبد لله في الصباحية، صباحية لم تستمر إلا يوم واحدً والصباح الذي يليه كانت في الغيط، لم يكن لزوجها أرض يزرعها وحتى لم يكن له أرض يستأجرها، كان يعمل باليومية يوم فيه وعشرة ما فيش، غير أن من يوم تزوج (عزيزة) لم تعد العربات تحمله وحده، أصبحت تحمل (عزيزة) معه، وبدل اليومية الواحدة أصبح يقبض يوميتين، وسنين طويلة حافلة قضاها هو و(عزيزة) في الغربة وبلاد الناس رأياً فيها الكثير وجمعا القليل، ولكنهما عاشا وخلفا عبد الله الصغير وناهية وزبيدة، إلى أن حدث ما كان لا بد أن يحدث... مرض الزوج(2).

إن (عزيزة) مثلما يتضح من خلال هذا الوصف، امرأة عادية، بسيطة، فلاحة مثل بقية النساء اللواتي تضطرهن الظروف الاجتماعية إلى أن يخضن معركة الحياة بضروراتها، دون مراعاة لإنسانيتهن وأنوثتهن، وهي أمام كل تلك المعاناة التي حلت بها، لم تملك أن تغير العالم، بل رضخت لقوانينه ومنطقه وهذا شأن أي امرأة يمكن أن تمر بذات الظروف التي مرت بها (عزيزة)، هذا لا يعني أن أي امرأة تمر بظروف صعبة ستسقط حتما في (الحرام)

(1) فلوح،نزار،مرجع سابق،ص70.

(2) إدريس، يوسف، الحرام، ص 93.

لكنه يعني أن التغيير، لا يمكن أن يحصل بفعل قوة إرادة (عزيزة) في جو عام تسوده علاقات أبعد ما تكون عن الإنسانية بكل قيمها، بل بفعل عمل جماعي، يكون سبيلاً للخلاص([1])

لقد قدم إدريس نموذج (عزيزة) وعبر من خلاله عن إدانته للواقع الذي كـان يحيـاه المجتمع الطبقي المصري في تلك الفترة، اذ كان ينطلق من رؤية اشتراكية، تدين الإقطـاع، وترفض التمايز الحاصل بين الناس على أساس طبقية، أما (عزيزة) فكانت انموذجاً اسـتطاع إدريس أن يخلقه كخلفية للأحداث، ولم يكن هذا الأنموذج هو غاية الرواية ومغزاها، بل كـان الأسلوب الفني الذي توسل به إدريس ليقدم إدانة للعالم المادي آنذاك([2]).

وتتابع الدراسة سناء في رواية (العيب) التي عينت في إحدى المصالح الحكومية وكان يجاورها المكتب (الجنيدي) الذي كان يطاردها يومياً بكلمات غزله، رغم أنه لا يعمل طـول اليوم إلا قليلاً ودائم الغياب والتأخير، ولم تفلح معه أي شكاوي للمدير، لأنه كان يخرج مـن الواقعة دون أن يمسه لفت نظر، فاضطرت إلى تجاهله، وإن ظلت تخاف ثوراته المفاجئة، لم يكن خوفها الأكبر بسبب احتمال أن يفقد الجنيدي وهو غاضب صوابه، وينشب فيها أضـافره وأنيابه، وإنما لاحتمال أغرب لا يكاد العقل يصدقه، أن يفقد صوابه ويتعرى أمامهـا كرجـل مثلاً، أو أن ينقض عليها وقد انطلق فيه الرجل الكلب من عقاله ويغتصبها هكذا فجأة، وقبل أن يتمكن أحد من الدفاع عنها، بل حتى قبل أن تتمكن هي من الدفاع عن نفسها[(3)].

وتذكرت واقعتين من أيام دراستها الأولى زميل ظل يناقشها ليقنعها بحـب الجـسد، بوصفه النوع المثالي للحب، بينما تصر هي على (حب الروح) والتمسك به، وانتهى النقـاش وانقطع كل ما بينهما من علاقات، أما الحادثة الأخرى فقد جرت لها مع زوج خالتها، حـين جاء لزيارتهم وكانت وحيدة بالبيت، فقد تحولت قرصاته وضغطاته وهمساته الـسابقة التـي كانت تتغاضى عنها إلى واقع فاجر بين ذراعيه القويتين اللتين اطبقتا عليها غدراً، ولكـن لا المفاجأة ولا الطباقة ولا السرعة التي حدثت بها الحادثة كانت السبب في رعبها، الرعب الذي اجتاحها وشل إرادتها وجعلها تناضله كالنائم في كابوس لا يخرج عن حلقة صوت ولا يمكـن رفع صوت... هذا الرعب كان السبب أكبر وأخطر، أنه زوج خالتها المحرم عليها والمحرمة

([1]) ينظر : عيد, حسين ,قصة الانثى غير المتعلمة ,في ادب يوسف ادريس ,مرجع سابق ,ص 58 .

([2]) عيد ,حسين ,الصراع والمواجه , مرجع سابق ,ص92 .

(3) إدريس، يوسف، العيب، ص 59.

هي كأمه، كأخته كخالته، ولم تفقد فيما حدث –عدا الإهانة– شيئاً يذكر إلا أن الحادث كان أبشع وأضخم حدث مر بها في تلك السن، وكان (تابو) الجنس الذي يسود في المدينة هو الاتصال بالمحارم[1].

سناء انزلقت تدريجياً إلى بؤرة الرشوة التي يمارسها زملاؤها في المكتب بعد طول مقاومة، وتحت ضغط ظروفها الخاصة (حاجة اخيها للمصاريف لإكمال دراسته) وتحت تنفيذ خطة ذكية من زملائها، بتخطيط من الجنيدي، لإسقاطها وكان سقوطها سهل انزلاقها إلى عالم الجنس، لأنه حين طلب منها (الجنيدي) كعادته، أن تقابله في الخارج (اقشعر جسدها لدى صورته حين مرت بخيالها وهو يهدر هدير الكلب (الرجل) ووجدت نفسها تقول: (واللا أية رأيك؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا)[2].

وتستنتج الدراسة، أن يوسف إدريس حاول الإشارة إلى خصوصية وضع المرأة والرجل حيث ان خصوصية الرجل تنبع من طبيعته، أما وضعية المرأة فكانت نتاجاً للمجتمع و التاريخ، كما وضح يوسف إدريس سقوط المرأة يكمل في أنها أحادية الكيان على عكس الرجل المتعدد الأبعاد الذي يستطيع التعامل مع المواقف الحياتية المختلفة([3]).

لقد تناولت رواية (العيب) أثر العامل الاقتصادي على سلوك الأفراد وبخاصة المرأة، فالبطلة سناء تتحول من إنسان ضعيف له مبادئه وقيمه التي يفتخر بها إلى ساقطة، وقد كان موقفها من الرشوة تعد مؤشراً على مدى قبولها لمداعبات الجنيدي المبتذلة والتي تمثل الجنس بذلك الوضوح فعندما ترفض الرشوة، ترفض في الوقت نفسه محاولاته لإقامة علاقة عاطفية معها وعندما تتورط في الارتشاء تعرض نفسها على الجنيدي عرضاً رخيصاً[4].

إن تقديم يوسف إدريس لشخصية سناء بهذا الشكل كان محاولة لفهم وضعية المرأة والأنثى في المجتمع، هادفاً إلى التوصل إلى الصورة المتكاملة التي يجب أن تكون عليها المرأة.

---

(1) عيد ،حسين ،الصراع والمواجهة،مرجع السابق ،ص132 .

(2)عيد ،حسين ،الصراع والمواجهة،مرجع السابق ص 133.

([3]) القط ,عبد الحميد ,مرجع سابق ,ص17 .

(4) حداد، نبيل، مرجع سابق، ص 21.

لقد كانت (سناء) شخصية متماسكة مثالية لكل الظروف المحيطة بهـا تـدفعها إلـى السقوط دفعاً، وبعبارة أدق تدفعها إلى الارتشاء دفعاً فما تعيشه من أزمة اقتـصادية وعلاقـة غير طبيعية في العمل مع زميلاتها يدفعها في النهاية إلى الارتشاء ثم السقوط لأنها تريـد أن تتشبه بهم في فسادهم وسقوطهم وانحرافهم وتتضح الحتمية الطبيعية فـي سـقوطها، وكـان المؤلف يقرر أن مثل ذلك من الظروف تؤدي حتماً إلى السقوط[1].

إن سناء في الرواية مثلت انموذجاً خاصاً عن المـرأة العاملـة، لا سـيما إن كانـت ظروف المجتمع ومعاييره الأخلاقية لا زالت غير قادرة على أن تتصور عمل الأنثـى فـي الأماكن التي اعتادت أن تكون حكراً على الرجال، وسناء كانت تنقاد نحو الهاوية بفعل عوامل اقتصادية، وعوامل نفسية صعبة، وهي بما كانت عليه من أخلاق، مثلت منظومة قيم متكاملة، لكن اللافت في الأمر أن هذه المنظومة انهارت، بسبب اختلالها أول مرة، وسقوط ركن مـن أركانها، إذ كانت حالة قبول سناء للرشوة بداية الطريق لسقوطها على كل الأصعدة.

وتستنتج الدراسة، أن يوسف إدريس أراد تصوير الأنثى –ابنة الشعب– المنبعثة مـن أعماق الأحياء الشعبية في المدينة أو من العزب أو من الريف، حدث عنها يوسـف إدريـس بوضوح وطرح للقارئ العربي تاريخها النضالي لإيصال فكرة استثناء المرأة وتجاهل دورها في بناء المجتمع العربي هي فكرة خاطئة ومدمرة للمجتمع([2]).

في رواية (البيضاء) يقدم لنا يوسف إدريس نموذجين متقابلين للمرأة الغربية، الأولى هي سانتي، وهي فتاة يونانية اسمها اكسانتي ويعني الفتاة ذات اللون الأبيض أو الفتاة الشقراء أو على وجه الدقة الفاتحة، فيعلق راوي الرواية (الطبيب يحيى على مصطفى) يعني البيضاء ومنها استمدت الرواية عنوانها[3].

بدأت تتعلم اللغة العربية على يد يحيى لتساعد في الترجمة في المجلة التي يعمل بهـا في قسم المرأة والطفل، فكانت تذهب إليه في شقته بعد أن تنتهي من عملها في الثانية، وهـي متزوجة وعائلتها موزعتان على مصر وقبرص واليونان، ولدت وعاشت في مصر ولم تذهب

---

(1) مرعي، فؤاد، المدخل إلى الأدب الأوروبي، مطبوعات جامعة حلب، 1977، ص205.

([2]) علاء االدين ,احمد ,يوسف إدريس وعالم القصة القصيرة ,جريدة الأسبوع الأدبي ,اتحاد الكتاب العرب ,دمشق ,نقلاً عن موقع الجريدة الالكتروني . www.awu.dam.org

(3) عيد، حسين، مرجع سابق، ص55.

إلى الوطن الأم، إلا مرات قليلة ولفترات لم تتعد الشهور، وأن أباها كان [1].متجنساً بالجنسية المصرية ولكنه فضل أن تنشأ هي على الجنسية اليونانية، وأنه كان يملك أطياناً كثيـرة فـي الفيوم باعوا معظمها بعد وفاته واشتروا بها مكتبة كبيرة وسط البلد، وزوجها كان معها فـي المدرسة وكان أبوه شريك أبيها وزوجته رغم معارضة أمها وأنه تخـصص فـي الهندسـة البحرية وقضيا عاماً متزوجين، ثم في أثناء احتفالهما بعيد الزواج الأول اراد الانضمام إلـى حركة التحرير القبرصية ولكن مشاكل حزبية وتنظيمية حالت بينه وبين الانضمام، وهكذا قنع بالبقاء في مصر على أن يقوم بجمع أكبر كمية من التبرعات ويرسل بها إلى (اليوكا)، ولكنها تخالفه في الرأي، وترى أن اليونانيين المقيمين في مصر عليهم إذا أرادوا الكفاح أن يساعدوا المصريين الأولى بالمساعدة والأجور[2].

هنا امرأة أجنبية يونانية الجنسية، تقيم في مصر، متعلمة،متزوجة عن حب، لكن لهـا فكرها واقتناعها المستقل، فهي تختلف مع زوجها في أنه على اليونانيين المقيمين في مـصر، أن يساعدوا المصريين في كفاحهم، أنها لا تكتفي بالتعبير عن رأيها والاختلاف مع زوجهـا، بل هي تضع رأيها موضع التنفيذ، فإذا هي تتصل بإحدى الجماعات السرية التي كانت تعتبر واحدة من كثير ظهر قبل الثورة، وكانوا يصدرون المجلات لمقاومة طغيان المستعمر والملكية الفاسدة وتشترك معهم في نضالهم[3].

هناك موقف آخر كاشف ظهر في أعقاب أول خطاب من السارد (الطبيب) الذي عبر فيه عن معاناته وعن حبه لها، فإذ هي تواجهه بصراحة مطلقة، أنا لا أستطيع أن أبادلك هـذا الحب، أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجي[4].

وقد يبدو واضحاً ذلك التباين بين موقفي المرأة (اليونانية) والرجل (المـصري) فـي نهاية حقبة الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وهي سليلة حضارة (غربيـة/واقعيـة) ترتكـز الصراحة والمواجهة أساساً للتعامل، وهو ابن حضارة (شرقية، رومانسية) تفضل الانطـواء

---

(1) غالي، شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، ط1، بيروت، 1962، ص 11.

(2) عيد حسين،الصراع والمواجهة، ص(105-106).

(3)المرجع نفسه،ص 117.

(4) نعمات، أحمد فؤاد، رواية العيب، فصول، 1991، ص 664.

على الذات، والتعبير على الورق واجترار المعاناة، حتى أنه ظل مدة يحب طالبة، زميله لـــه في الكلية مدة ثلاث سنوات كاملة، يكلمها وهو مغلق نفسه على عواطفه بإرادة حديدية، ويكاد يجن رغبة في أن يبوح لها بحبه([1]).

لذلك كان منطقياً أن تدعوه للنسيان، ليظلا صديقين، بينما يصر هو على موقفه مـــن حبها، ويكرر كتابه خطاب ثان وثالث، بل يتمادى حين يكون رد فعله إزاء موقفها، من خطابه الثاني " ورغما عني أحسست أني لم أعد احتمل، ووجدت نفسي انتفض واقفاً وأغادر الحجرة إلى الصالة كمن أصيب بلوثة، وعند باب الحمام توقفت ورحت أشهق محاولاً أن أبكي)[2].

أنه حس رومانسي صارخ، سبق أن أوضحه حين فكر" لا لم أكن أتصور – أو علـــى الأقل لم أكن أريد أن أتصور– أن سانتي إنسانه مثلنا لها ألم ولها متاعب، وأنها ابنة، وأنهـــا كانت في المدرسة مثلاً، وأنها تذهب إلى الحمام مثلما نذهب"[3].

هي واضحة في موقفها، وهو ينساق للعلاقة لتجرفه إلى آفاق مرعبة حيـــث يقـــول: حريتي تضاءلت فلم أعد أريدها لأسافر أو أكتب أو اتكلم، أريدها فقط من أجل أن ألقاها بـــل إنه يفتعل خطاباً رابعاً من أجلها، فحين تواجهه بنفس موقفها، يكون رد فعله رومانسياً خالصاً أحسست أني أريد أن أنكفئ على الأرض وأظل أبكي حتى اختنق وبدلاً مـــن البكـــاء إذا بـــه يجذبها إليه بعنف وهي تقاوم، ثم اذابها فترة تشب على أطراف أصابعها وتقبله قبلة ســـريعة خاطفة وهي تقول" من تظنني؟ هل أنا قطعة خشب لا تحس، عندئذ احتضنها بشدة، فبـــدأت تبكي وتقول: كنت أعتقد أنني لن أتأثر، ولكنك هوستني بحبك لي، أخذتني من حيـــاتي ومـــن نفسي... وأنا أحب حياتي وأحب زوجي وأنت صديق... صديق فقط، ولكنك أعز صديق ولا شيء غير هذا لماذا انت مصر على أن أحبك، لماذا"[4]؟

وبدلاً من أن يواجه الموقف كذكر في حضرة أنثى، إذ به يحاول أن يفلـــسف الأمـــر ويضفي عليه أبعاداً رومانسية أخرى (كنت أبتسم ابتسامة شيطانية ذات بريـــق، أقـــوى مـــن

([1]) عيد ,حسين ,الصراع والمواجهة , ص146 .

(2) إدريس، يوسف، البيضاء، ص 260–261.

(3)إدريس، يوسف، البيضاء، ص 301.

([4]) المصدر نفسه، ص(329–330).

البريق الصادر من عيني، فقد أدركت لأول مرة أنها ليست قصة حب أخرى تلك التي أواجهها، ولكنها تجربة حياتي، حقيقية كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت وأني أنزل الحلبة لابد أول صراع ينشب بين الواقع، وما أريد[1]. وبطبيعة الحال، استغلت سانتي الفرصة، وانزلقت من بين يديه وفرت هاربة.

وحين صدر بعد ذلك أمر الجماعة بالابتعاد عنها، والفصل بينهما، إذا به يغلق عيادته ويبيعها، ويأخذ إجازة من عمله، فهو لن يكف أبداً عن حبها، ويتطور الأمر فإذا به يتناول الحبوب المهدئة، وينام بالمنومات ويستيقظ بالمنبهات" وعقلي كله أراه رأى العين يتفصل شيئاً فشيئاً عن واقع الحياة ويتصاعد متصوفاً في عبادتها"[2] ولم ينقذه من ضياعه سوى اعتقاله لمدة سنتين، بدأ فيهما حياة جديدة بعد أن غادرت سانتي البلاد وتكفل الزمن بتحويلها إلى ذكرى[3].

أما النموذج المقابل للمرأة الأوروبية، هي (لورا) فتاة فرنسية، كلف مجلس تحري المجلة الدكتور يحيى بتقويتها في اللغة العربية حتى تتمكن من تنفيذ مشروع لترجمة مقتطفات من المجلة إلى اللغة الفرنسية بشكل دوري في باريس وشمال إفريقيا[4].

كانت لورا طويلة، جسمها له قوام الرياضيات، شعرها أصفر، ووجهها أحمر تقاطيعها منسجمة، وهي جريئة تطرق أي موضوع بلا تحفظ وسرعان ما عاملت يحيى كأنه صديق حميم، فحكت له عن حياتها الخاصة وعائلتها، وعن أبيها الشديد القاسي الذي يمنعها من الخروج، وعن أخيها الصغير المعفرت، وأمها الرجعية التي تمزق الكتب الثورية كلما عثرت عليها مخبأة في طيات مخدتها[5].

هنا أوروبية جميلة، متعلمة، وتعمل أيضاً لكن ظروف تربيتها بين قسوة الأب وتعنت الأم، جعل منها نموذجاً ضعيف الثقة بنفسه، لذلك سرعان ما اكتشف يحيى أن جرأتها مرجعها

---

(1)المصدر نفسه ، ص 332.

([2]) ادريس ،يوسف ،البيضاء،ص85 .

(3) الشاروني، يوسف، البيضاء، فصول، 1991، ص 708.

(4) إدريس، يوسف، البيضاء، ص 25.

(5)المصدر نفسه، ص 146-148.

أساساً ضعف الثقة وليس الثقة الكاملة بالنفس، وجرب ذلك باتخاذ الرأي المضاد لرأيها فإذا بها بعد قليل تقتنع برأيه وتغير رأيها[1].

وتتطور العلاقة بينهما، ويبدو حرص (لورا) على الاندماج معه جنسياً وهو يتعامل معها بحكمة وتعقل ترجع لعدم رغبته فيها، ولحبه (لسانتي)، وإذا اليوم هو الدرس العملي لوظائف الأعضاء، ويحتضنها يقبلها وهو محموم وحين تطلب حبه، ينخرط في بكاء حقيقي، وهي تهدئه وتضمه بشدة عن سعادتها[2]. وإذا هي بعد اللقاء في حالة نشوى كبرى، ترقص وتغني، وتقترح تغييراً، بالشقة، ثم تمسكه وتجذبه بقوة إلى الحمام، محاولة أن تخلع عنه ملابسه بالعافية، حتى صرخ فيها أن تسكت وتدعه، فإذا بها تبكي فقال لها بكل قسوة: (إسمعي... أن لا أحبك ولا أي شيء... لا بد أن تعلمي هذا وتتصرفي على أساسه)[3].

فظلت تبكي لفترة، ثم نهضت وارتدت ملابس الخروج، لكنها ذكرت أمامه أن والديها لن يناما الليلة في منزلهم، بل (سيبيتان) عند عمتها في مصر الجديدة فإذا بإحساس الشفقة والندم يتحركان لديه يدعوها للمبيت، فتقبل الدعوة مرحبة، وسرعان ما عادت إلى طبيعتها..[4].

هنا فتاة أجنبية أخرى، الوجه الآخر المضاد لسانتي، لكن هنا يبرز فرق جوهري بينهما، فلا يكفي أن تنال الفتاة قسطاً من الجمال وآخر للتعليم، وأن تعمل، وأن تكون نتاج حضارة مجتمع متحرر، متقدم فقط، بل الأمر المهم هنا هو توافر ظروف التربية والتنشئة المواكبة لحركة المجتمع، فسانتي تربت على الاستقلال بآرائها، فاختارت زوجها، وتزوجته رغم معارضة أمها ثم عارضت الزوج في موقفه، وعبرت عن رأيها في كل موقف بصدق وصراحة ووضعت آراءها موضع التنفيذ، بمعنى آخر هي نتاج طبيعي للمجتمع إلا أن

---

(1) عيد، حسين، مرجع سابق، ص 87.

(2) إدريس، يوسف، البيضاء، ص266 .

(3)إدريس، يوسف، البيضاء ، ص 269.

(4) المصدر نفسه،، ص270 .

ظروف تربيتها لا تواكب حركة مجتمعها الأصلي، فكان حتماً: أن تهتز شخصيتها، وتفتقد الثقة في نفسها، ولعل ما ساعد على تفاقم أزمتها أنها تعيش مغتربة بعيدة عن الوطن الأم[1].

إن تقديم صورة المرأة الغربية بهذا الشكل يهدف إلى تبيان عدم تمازج الحضارتين الشرقية والغربية بسبب عدم وجود عامل الاستعداد والإقناع لكي يتم التوفيق بين الاختلافات وتعزيز القواسم المشتركة بين الشرق والغرب، إن تصوير محاولة فرض العلاقة، أو ممارسة الجنس، أو الصفقة الجنسية بين المومس والكاتب، تهدف جميعها إلى تصوير عدم وجود قناعة عقلية أو نفسية للاتصال بين الشرق والغرب.

ويقدم فوزية في (قصة حب) التي تعمل مدرسة، وتشارك في الجهاد الوطني ضد المحتل الأجنبي بجمع التبرعات للمقاومة سكرتيرة للجنة المدرسة، وهي الابنة الكبرى لمدرس أيضاً ولها اختان وولد أبوها تعلم في المعاهد وتخرج من دار العلوم، ويدرس العربي وله في كل مشكلة رأي ويعد نفسه عصرياً بمعنى الكلمة، وبينه أقربائه الذين يكونون جيشاً كبيراً قالوا له: "عيب تشتغل بنتك، حط لها شنبات وقال ما عيب إلا العيب، والذين يعملون أشرف من الذين لا يعملون"[2]. وحين نقلت إلى طنطا وكان لا بد أن تسكن هناك بمفردها، وأشفقوا عليها من المصير قال لهم: "الي ما يقدر يحافظ على نفسه حيحافظ عليه غيره؟ وحين رآها بعض ذوي قرباها محمولة على الأعناق في عابدين في مظاهرة 13 نوفمبر وهي تهتف وذهبوا إليه يستنكرون وقال: كلموها هي: أنا أبوها مش سيدها)[3].

نحن هنا في مواجهة فتاة متعلمة (خريجة كلية الآداب) نمت في ظل أب مستنير متحرر، ساعدها على أن تبلور شخصيتها وأن تختار طريقها بكامل حريتها، لذلك نجدها ترفض أي نوع من الوصاية، أو رقابة الكبار، مثلما حدث عندما اعتبرت ناظرة مدرستها (آخر رجعية وسخافة في العالم) لأنها بتفتح كل الجوابات التي تأتي المدرسة وتقرأها كما ذهبت بمفردها إلى حمزة في معسكر اللجنة العامة للكفاح المسلح (معسكر تدريب شبرا) لدعم جهاده وهو ورفاقه، واستمرت علاقتها به بعد حريق القاهرة، واضطراره إلى الاختفاء خوفاً من

(1) عيد، حسين، مرجع سابق، ص 84.

(2) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 55.

(3)المصدر نفسه، ص (327-328).

بطش البوليس السياسي به، فلم تتردد في مقابلته (بمفرده) في شقة صديقه المحامي بدير، لتقديم أية مساعدة ممكنة، وحملت إلى بيتها حقيبة متفجرات وتطور الأمر بينهما إلى علاقة حب، وأعلنها هو أولاً فرفضته، ثم تراجعت وأوضحت موقفها كاملاً في خطاب، وهذا جزء من بقايا تكوين رومانسي يشكل جانباً من مناخ كان سائداً في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات حين كان يستعاض عن المواجهة، والتعبير بصراحة وصدق مباشرة إلى الانزواء في الظل، والتعبير عما تجيش به النفس من مشاعر وأفكار منفردة، على الورق على شكل رسالة مثلاً، واتضح من الخطاب أنها كانت تضفي على شخصيتها نوعاً من الغموض من خلال الارتباط في مغامرة مع عالم حمزة، وحكت له أن التبرعات كان جزءاً كبيراً منها مالاً اقترضته كي تبدو كبيرة في نظره، وأنها بعد أن تسلمت حقيبة المتفجرات أحست بالخوف وكادت أن تتركها في التاكسي وتهرب، فكان لا بد أن تواجه نفسها فكان ذلك الموقف نقطة تحول في حياتها، عندئذ اكتشفت أن كثيراً من تصرفاتها السابقة كانت محاولة لتثبت للرجال أنها ليست أقل منهم[1].

هكذا عادت (فوزية) إلى (حمزة)، لتقوم بدورها ولكن في الاتجاه الصحيح فتدفق الحب بينهما لا يعترضه عائق، حتى عندما طلب منه بدير أن يغادر شقته، انطلقا معاً، ووجدا الملاذ أخيراً في إحدى المقابر ليستمر نضالهما بعد ذلك معاً، وقد توطدت أواصر العلاقة بينهما، وازدادت قوة بعد أن اتفقا على الزواج.

هنا فتاة متعلمة – نشأت في مناخ حر، لتعبر عن نفسها بصدق، وعملت وشاركت في المظاهرات وجمع التبرعات، في البداية لتثبت لنفسها وللآخرين أنها ليست أقل من الرجال (محاولة المساواة مع الرجال) وأيضاً لإضفاء نوع من الأهمية على شخصيتها، والاندراج في المغامرة، وهي هنا لم تكن تتعامل مع الواقع الخارجي، كانت منزوية، متأثرة برومانسية عصرها، كانت تعيش أحلامها هي الخاصة، حتى صنعتها لحظة الخطر الحقيقية "محل حقيبة متفجرات في وقت أعلنت فيه الأحكام العرفية – يعد جريمة بشعة"[2]

---

(1) عيد، حسين، مرجع سابق، ص 91.

([2]) إدريس ،يوسف ،قصة حب ،ص52 .

فإذا بها تهبط إلى الواقع من علياء أو هامها، لتمارس دورها عن صدق وإيمان هـذه المرة، حتى واجهها حمزة بحبه، فهربت من المواجهة ثانية، ثم انكبت على الورق، لتعبر من خلال الخطاب (الشكل رومانسي، ذاتي) عن مشاعرها وأفكارها، لتواجه نفسها ثانيـة، مـن خلال استقراء رحلة حياتها كلها، لتجد المخرج المنطقي ثانية، في المواجهة التي كانت مؤهلة لها من قبل بحكم تعليمها وتربيتها، فكسرت آخر أطواق الرومانسية التي كانت تكبلها، ومضت إليه أخيراً حرة، واثقة من نفسها ومن تصرفاتها[1].

وتستنتج الدراسة، أن يوسف إدريس حاول تقديم صورة جديدة للفتاة المصرية، حيـث صورها من خلال فوزية بأنها إنسانة واعية لكل متطلبات العصر الذي تعيشه، إلـى جانـب إنسانيتها المتقدة وحماسها للدفاع عن وطنها، ورغبتها بالوقوف إلى جانب الرجل العربي فـي تحرير وطنها ودحر المحتل.

من الملاحظ أن إدريس يتعامل مع نماذج ترتبط ارتباطاً شديداً بالواقع الذي يحـرص على تصويره، ولعل هذا يعني أن الواقعيين يميلون إلى سرد قصصهم وتكـوين شخـصياتهم على غرار الحياة الإنسانية الطبيعية، ويمكن إجمال الشخصيات عند يوسف إدريس وتكوينهـا الفني وصراعاتها بالنقاط الآتية:

- يحافظ إدريس على طابع الشخصية الكلاسيكية، ذلك أن شخصياته تنتمي في العـادة إلى مجتمع معين وإلى طبقة محددة وتفكر بعقلية ذلك المجتمع أو هذه الطبقة.
- تنطبق على شخصيات يوسف إدريس وتكوينها الفني أوصـافاً (آلان روب جرييـة) حيث أن الشخصية ليست أي ضمير ثالث مجهول مجرد، إنها ليست فـاعلاً بـسيطاً لفعل وقع، فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن، اللقـب واسـم الأسرة يجب أن يكون لها وظيفة، وأخيراً يجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هـذا الطابع. كما إن الشخصية الروائية تشبه البذرة من بعض النـواحي فهـي عرضـة لاحتمالات عديدة ومعقدة كل احتمال له شروطه ونتائجه، وهذا ما يجعل فلاحاً يختلف عن آخر ومحصولاً يختلف عن غيره[2].

---

(1)عيد، حسين،مرجع سابق، ص 92.

(2) ايليا ،اهنبرج، سيكولوجية الإبداع الأدبي ،ترجمة جودت إسماعيل ،بغداد،1975 ،ص36 .

ب-المناضل:

حققت شخصية حمزة في (قصة حب) شروط النموذج لكونها ترتبط بين العام والخاص وتتضمن كل العناصر الحاسمة والعوامل الجوهرية الإنسانية والاجتماعية في أوج تطورها وارتقائها.

لقد وعى حمزة في غمرة نضاله أن الواقع متغير ولا يمكنه أن يركن إلى الجمود وهو يعرف أن تغيير الواقع رهن بعمل الناس المتكاثر المتراكم أبداً، ورهن بوعي الناس بمصالحهم وقوتهم وقدرتهم على المجتمع([1]) .

ويعي حمزة حاجات مجتمعه واندفاع الشباب لمواجهة الموت وبهدف إبادة العدو، لم يكن حمزة ثورياً عادياً، ذلك أنه كان قد أخذ على عاتقه مهمة تحقيق ثورة غير عادية، فهو يعرف أن المسألة ليست مسألة الإنجليز وحدهم وإنما هي مسألة الشعب ومستقبله في المائة سنة المقبلة وإلى العيش ما تبقى لوكس[2].

إن شخصية حمزة حملت سلطتها المعنوية وهي السلطة النضالية إلا أنه يبقى بين عالمين، عالم معركته القائمة بالفعل، في الجزء الذي حدده لنفسه منها، وعالم المستقبل الذي يحلم به لشعبه ويقاتل الآن من أجل خلق الفرصة لإيجاده.

لقد أبرز يوسف إدريس حمزه ليكون تجسيداً لثورة جيل ما بعد الحرب العالمية الأخيرة، فكان كذلك بالفعل دون أن يحمل أثراً من طموح هؤلاء الثوار إلى تجاوز حقيقتهم، وما كان فقط أن يكونوا، لم يكن مفاجراً، وعجز عن أن يكون بطلاً، واكتفى لنفسه بشرف النضال وكان حتى ينتصر نضاله على استعداد لأن يموت، فيما يتصور أن بقاءه على قيد

([1]) عيد ,حسين ,مرجع سابق ,ص91 .

(2) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 150.

الحياة شرطاً لهذا الانتصار وإن كان على استعداد لأن يتقبل ما تمنحه حياته ونضاله من سعادة وحب. [(1)]

ويقدم يوسف إدريس نموذجاً آخر للمناضلين والثوريين ففي رواية (البيضاء) نجد نماذج من الثوريين الذي عاشوا في فترات معينة فمثلاً شوقي: كان متزوجاً وله ولدان توأمان، لا يتحدث عن مشاكله زوجاً أو رب عائلة رغم ما تحفل به حياته مع زوجته من خلافات ومشاكل كان يعمل مهندساً ثم استقال وعمل رئيساً لتحرير المجلة، بعد اعتقال البارودي، لكن شوقي كان له ازدواجية فهو يتكلم كالمحافظين أحياناً أو يتكلم كالموافق دائماً إن الثوري الذي ليس له مزاجه الخاص أو مطلبة الخاص[(2)].

حاولت الدراسة فيما سبق أن تلم ببعض الجوانب المتعلقة بالشخصيات الروائية في عالم إدريس التخييلي، ومن الملاحظ أن شخصيات يوسف إدريس نامية في الغالب، فلا نستطيع أن نلم بشخصية شوقي منذ أول وهلة، بل نكتشف أبعاد هذه الشخصية بالتدريج حيث يقول:" حين أتحدث عن السر الذي كان يحيرني في شوقي ولا أعرف له سبباً أو تفسيراً لا أقصد ابتسامته المشهورة عنه التي كان لا يبتسم ليعبر بها عن شيء بقدر ما يستعملها كقناع داخلي يخرجه من فهمه حين يريد ليغطي بها ملامحه، ويخفي وجهه الحقيقي عن الناس، ولا أقصد نظرته أيضاً التي كان يطليها بزيت تعبيري معين دوره أن يجعل بصره يتزلق عن عينيه ولا يستقر لحظة" [(3)].

وتتفاعل شخصيات يوسف إدريس مع الأحداث ولا تثبت على حال واحد ونجد شخصية الدكتور يحيى في رواية (البيضاء) تتعاطف مع القضايا الوطنية في البداية وتخوض غمار النضال ضد النظام وتسهم في تحرير المجلة الناطقة بلسان الاشتراكيين، وتؤمن لهم وأنهم المنقذين للشعب، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى رشده فينسلخ عن رفاقه ويعمل عمله في المجلة ويعيد النظر في الاشتراكية التي تصبح عنده اسلوباً ثورياً خواجاتي[(4)].

([1]) ايليا ،اهنبرج،سيكولوجية الإبداع الأدبي، مرجع سابق،ص40 .

([2]) عياد ،شكري، البطل في الأدب والأساطير مرجع سابق، ،ص(171-172).

(3) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص5.

(4) إدريس يوسف، البيضاء، ص32.

ليست كل شخصيات يوسف إدريس نامية ومتفاعلة مع الأحداث لأننا نلاحظ وجـود عدد من الشخصيات المكتملة أو المسطحة التي تبنى عادة حول فكرة واحدة، وتظل محافظـة على صفات معينة لا تتغير طوال الرواية[1].

تستنتج الدراسة، أن التكوين الفني العام لشخصيات يوسف إدريس جـاء بتـصورهم كأناس عاديين من لحم ودم، فالكاتب لا يميل إلى الأبطال الهرقليين الذين يجسدون فـوارق لا وجود لها في عالم البشر، فأحوال الشخصيات ومصادرها وصراعاتها تعكس رؤية إدريـس وأسلوبه ومضامينه وهدفه ولعل هدف يوسف إدريس من تكوين شخصياته بهذا الـشكل إنـه يريد أن ينفذ إلى أعماق الشخصية المصرية حيث كانت أعماله تعبيراً عن اكتشاف هذه الذات المصرية في سياقها العربي.

كما احتلت المرأة مساحة كبيرة في روايات يوسف إدريس، لأنها دعامة أساسية فـي المجتمع المصري، ولم يقدم يوسف إدريس المرأة كأنموذج ثابت، بل رسمها بطريقـة فنيـة تمكن القارئ من فهم وظيفة المرأة الانثى في المجتمع، هادفاً إلى التوصـل إلـى الـصورة المتكاملة التي يجب أن تكون عليها[2].

لقد امن يوسف إدريس بالبحث الدائم عن الشخصية المصرية النموذجية مـن خـلال إيراد شخصيات تتحدث العامية وتلقى النكات وتستمتع بالحكايات الـشعبية[3]. حيـث يـنجح يوسف إدريس في النفاذ لأعماق الشخصيات من خلال النفاذ إلى جزئيـات حيـاتهم اليوميـة الرتيبة وأشيائهم الصغيرة، التي يرويها بلغتهم الصادقة.

إن الدراسة المتعمقة لأدب يوسف إدريس تشير إلى ارتباط هـذا الكاتـب بمجتمعـه ارتباطاً وثيقاً، حيث تكررت الشخصيات في رواياته بشكل كبير، إذ قدمت رواياته مهناً مثـل الطبيب والموظف والعمال وضباط الشركة والفلاحين المصارعين، السجناء، الـسياسيين [4]. كما أن يوسف إدريس استخدم شخصياته من تجارب حياته العامة والخاصة، فقدم جميع أنواع

([1]) سلوم ،داود ،وغزوان ،عناد،النقد التطبيقي،مرجع سابق،ص85 .

([2]) مرعي ،فؤاد ،المدخل إلى الأدب الأوروبي، مرجع سابق ، ص22 .

(3) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 116.

(4) عيد، حسين، مرجع سابق، ص 90.

الشخصيات المصرية العادية، واستفاد من تجربة اعتقاله ليقدم شخصية السجين السياسي، وأفاد من سفره وترحاله ليقدم شخصيات حزبية[1].

بالإضافة إلى اهتمام يوسف إدريس بحركة الجموع البشرية من خلال تقديمها بتنويعات مختلفة متصاعدة، لاستكشاف علاقات القوى وإمكانيات الصراع ونجده يفعل ذلك في رواية (قصة حب) ورواية (رجال وثيران) ورواية (العيب) كما أسهم الناس في دفع الحدث إلى الأمام في رواية الحرام ورواية البيضاء[2].

إن إبراز يوسف إدريس لحركة الجموع البشرية في رواياته يهدف إلى اكتشاف المحيط الذي يعيش فيه، فهو يبرز مواجهة الفرد للمجموعة كما في رواية (البيضاء)، ويكشف لنا مواجهة المجموعة للفرد كما في رواية (الحرام) وصولاً لمواجهة البطل والقائد (فرحات)، وارتباط كلامهم بالجماهير لاستقطاب أسباب صعود أي منهم حتى يصبح أسطورة أو مبررات لأقواله[3].

لقد رسم يوسف إدريس صوراً للمجتمع الذي يعيش فيه، صوراً تحمل معنى الدعوى إلى الإصلاح دون أن تلقى خطبه منبرية، كان يوسف إدريس يرسم شخصياته بثقة كبيرة تسهم في عمليات خلق كبيرة أسهمت من قبل مع شجاعة قاهرة وإرادة قادرة وإيمان بالفن الذي يحبه، ويوسف إدريس يحلل ضروب الخلل الاجتماعي في المجتمع المصري ويشخص الداء ويشير إلى الدواء من طرف خفي[4].

إن اتساق العوامل الذاتية والفنية والاجتماعية في أعماله أدى إلى أن تصبح شخصياته إشارة دالة مفصحة الدلالية وليس أنماطاً مجردة ولا حاملات للشعارات التي لا معنى لها، ولها ارتباط بمجتمعنا[5].

---

(1)عيد، حسين ،مرجع سابق ص 92

(2) إدريس، يوسف، العيب، ص 34

([3]) عيد ،حسين ،الصراع والمواجهة ، مرجع سابق ،ص125 .

(4)المرجع نفسه، ص 111.

(5) الرشيد ،بو شعير ، مرجع سابق ،ص85 .

الفصـــــــل

الــرابـــــع

السارد وأصواته

السارد وأصواته:

يعد السارد واحداً من أهم العناصر التي تسهم في تشكيل بنية النص الــسردي، إذ لا يمكن تحقيق فعل السرد إلا بواسطته "هناك دائما حكاء في الحكاية، على الأقل وبمعنى أن أي تلفظ أو تسجيل للتلفظ يقتضي شخصاً يتلفظه"[1]، ولعل وظيفة السارد وطبيعة الــدور الــذي يؤديه داخل النص هي المسؤولة عن الإشكال الذي لازم الدراسات التقليدية حينما خلطت بين السارد والمؤلف الحقيقي وعدتهما شيئاً واحداً، غير أن الدراسات الحديثة، لا سيما بعد مقولــة موت المؤلف البنيوية، رفضت مثل هذا الطرح رفضاً قاطعاً. ولعل (رولان بارت) كان واحداً من أوائل الذين حاولوا تحديد طبيعة الشكل الذي يظهر فيه السارد كوجود نصي، وفي ســعيه لتحقيق هذا الهدف يحاول أولاً تجاوز الإشكال الكلاسيكي الذي يتلخص في ثلاث مراحل:-

أولها:- تقول أن السارد هو شخص يحكي (بالمعنى النفسي لكلمة شخص، إنه المؤلف نفسه).

ثانيها:- ترى أن سارد الحكاية هو نوع من الوعي الجماعي أو الخالق المبدع لكــل شيء ولذلك فهو يحيط بالشخصيات علماً من الداخل والخارج دون أن يمتزج بأي منهــا، أي هو المؤلف نفسه متقمصاً دوراً أكثر منه.

ثالثها:- إن هذه التصورات وأكثرها حداثة ترى أن منشئ السرد هو المؤلف نفــسه الذي تنبغي عليه أن يقصر سرده على ما يمكن للشخصيات أن تلاحظه أو تعرفه لا أكثر، كما لو أن كل شخصية من هذه الشخصيات هي نفسها التي تنشئ السرد[2]، ويرفض بارت كل هذه التصورات بل هي في رأيه مزعجة بمقدار ما ترى كلها في المنشئ والشخصيات أشخاصــاً

(1) العويض، مصطفى، تشكيل المكونات الروائية،دار الحوار،اللاذقية،سوريا،ط1، ص54.

(2) بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، بيروت، منشورات عويدات، ط1، 1988، ص130.

حقيقيين أحياء، بيد أن المنشئ والشخصيات، أقلة من وجهة نظرنا هي في الضرورة (كائنات من ورق) ولا يسع واضع السرد أن يختلط بشيء مع منشئ هذا السرد[1].

ويلاحظ أن بارت وغيره من النقاد البنيويين يلحون على نقطة هامة هي الفصل بين العالم الواقعي والعالم التخييلي إذ الواقع ليس موضوع التحليل الأدبي، ومن ثم فإنهم يرفضون النظر إلى السارد بوصفه مؤلف العمل نفسه، ولعل مثل هذه الأفكار التي روج لها البنيويون إلى حد المغالاة أحياناً منطقية في مثل هذا النطاق، إذ أن تحليل النص السردي لا يمكن أن يعنى بشخص المؤلف الحقيقي الذي أبدع نصه وحمله بعضاً من أفكاره ورؤاه، وإنما بالسارد الذي يتمثل بالضرورة داخل هذا النص بوصفه أداة سردية يخلقها المؤلف كبقية أدوات النص السردي[2].

ولعل دور السارد يتجلى على نحو خاص في المسرودات الشفوية إذ يغيب المؤلف تماماً ليحل السارد مكانه، أما في الرواية أو القصة القصيرة فيظل المؤلف مبدع النص الأول، وهو المسؤول عن منح السارد مساحة معينة داخل النص وفق رؤى خاصة، دون الحاجة إلى المغالاة في إهمال دور المؤلف واستبعاده مثلما يحدث في بعض المقاربات النقدية، وبما أن السارد هو المسؤول عن كل السرد الذي يتضمنه النص، فإن علاقته مع المكونات النصية الأخرى يمكن أن يتخذ معياراً تحدد أنماطه بناء عليها، إذ يمكن أن يصف وفقاً لعلاقته بالقصة من حيث درجة حضوره ومشاركته في أحداثها، أو وفقاً لدرجة إدراكه لما يقدم من مروي، أو وفقاً لدرجة موثوقيته بالنسبة للقارئ[3].

([1]) بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ص(132-133).

([2]) المرزوقي سمير ،شاكر جميل ،مدخل إلى نظرية القصة ،مرجع سابق،20 .

([3]) ماركيز،غارسيا ،روائيون وكتاب، كتابات معاصرة ،م1 ،ع3 ،1989 ،ص108 .

أنماط السارد

وستكتفي الدراسة مبدئياً بتحديد نمطين من الساردين وفق درجة حضورهما في القصة:-[1] .

1- سارد متباين القصة:- هو السارد الخارج حكائي، الغريب تماماً عن أحداث الحكاية، فيكون مكتفياً بسرد الأحداث دون أن يشارك فيها.

2- سارد متماثل القصة:- هو السارد الذي يكون إحدى شخصيات الحكاية التي يسردها، سواء أكان بطلاً يشارك على نحو واضح في أحداثها، أم اكتفى بدور الشاهد المراقب للأحداث دون أي مشاركة فعلية.

وظائف السارد [2]

للسارد في الأعمال الروائية خمس وظائف تتحدد بالجوانب الثلاثة المختلفة هي القصة والرواية والقص.

الوظيفة الروائية: هي الوظيفة التي إذا تركها السارد فسر في اللحظة نفسها وظيفته كراوٍ التي يتحدد دوره من خلالها.

الوظيفة التوجيهية: هي وظيفة تتعلق بالنص الروائي وتتصل بالإشارات التي في النص الروائي عن النص نفسه كنوع من التوجيه.

الوظيفة التواصلية: وهي وظيفة متصلة بالقص، وهذه ظاهرة في الرواية الرسائلية وطرفاها هما السارد والمروي له، وهذه تتسم بتأسيس صلة ما أو حوار مع المروي عليه.

وظيفة التوثيق: وهذه تتم عندما يقوم السارد بتوثيق ما يقوله واستثماره مشاعره حول مصدر معلوماته أو يشير إلى حادثة معينة.

الوظيفة الأيديولوجية للراوي: وهذه تكون عندما يتدخل السارد في القصة بحيث يأخذ شكلاً وعظياً تعليمياً.

([1]) يقطين ،سعيد ،تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير) ،المركز الثقافي العربي،بيروت،1989 ،ص291 .

([2]) السيد، إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998، ص(165-16).

وقد أورد جيرار جنيت الوظائف التي ذكرت سابقاً وإن اختلفت المسميات وهي الوظيفة السردية والوظيفة التنظيمية والوظيفة الإيهامية المتعلقة بحوار السارد القارئ والوظيفة التأثيرية المتصلة بالجوانب الانفعالية والأخلاقية والفكرية، والوظيفة الاستشهادية المرتبطة بمصدر أخبار السارد، ومدى دقة معلوماته والوظيفة الأيديولوجية وذلك من خلال تداخلات السارد المباشرة أو الضمنية([1]). الوظيفة التأثيرية هي الوظيفة الزائدة عن الوظائف السابقة التي تتعلق كما ذكرنا بالجوانب الانفعالية والأخلاقية والفكرية

ويمكن أن يتم اختزال هذه الوظائف إلى وظيفتين رئيستين استناداً إلى مقاييس أدبية خالصة بحيث تندرج تحتها الوظائف الأخرى.

الوظيفة الأدبية: تشمل كل وظائف السارد القولية وهيئاته السردية والتنظيمية والاستشهادية فهذه الوظائف داخلية تتحقق داخل النص.

الوظيفة الأيديولوجية: تتصل وظائف هذا الحقل بالخارج وذلك لأن الحوار بين الكاتب والقارئ يكون خارج النص رغم تحققه داخله، فهذه الوظيفة الأيديولوجية للراوي تعد جسراً بين الكاتب والقارئ، فهذه الوظيفة تتعلق بمجال الفكر وقنواته التي تضمن الوظائف الإفهامية والتأثيرية، والأيديولوجية[2].

تكشف الرواية عادة عن عالم مبدع من القيم والمواقف –مما يساعد المؤلف في بحثه عن تعريف فني لهذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط ضابط عن طريق أساليب وجهة النظر ووسائلها ،فعن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تحاملاته وأفكاره المسبقة وبين تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة فيستطيع بهذا الشكل أن يقيم تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة بشكل مسرحي عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها[3].

في إعمال يوسف إدريس الروائية، تتحقق الصيغ الروائية غالباً وفق صيغة السارد العالم بكل شيء، فالسارد غالباً ما يقدم الأحداث وفقاً لرؤاه الخاصة، ويكون قادراً على الاستحواذ على

([1]) ينظر ,جنيت ,جيرار , خطاب الحكاية ,ص313 .

([2]) الرفيق، عبد الوهاب،في السرد دراسة تطبيقية ،1988 م ، ص(115-117).

([3]) سمعان انجيل ،بطرس ،دراسات في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1987 ،ص . 103

المكان والزمان، وعلى نفوس الشخصيات الروائية، وعلى الرغم من ذلك يمكن أن نلمح تفاوتاً في الصيغ الروائية عند إدريس، كما أنه كثيراً ما يلجأ إلـى تهميـش دور الـسارد، ليتـرك للشخصيات فرصة التعبير عن نفسها، متكأ على الحوار وعلى مسرحة الحدث[1].

في إعمال يوسف إدريس الروائية، تتحقق الصيغ السردية غالباً وفق صيغة الـسارد العالم بكل شيء، فالسارد غالباً ما يقدم الأحداث وفقاً لرؤاه الخاصة، ويكـون قـادراً علـى الاستحواذ على المكان والزمان، وعلى نفوس الشخصيات الروائية، وعلى الرغم مـن ذلـك يمكن أن نلمح تفاوتاً في الصيغ السردية عند إدريس، كما أنه كثيراً ما يلجأ إلى تهمـيش دور السارد ، ليترك للشخصيات فرصة التعبير عن نفسها، متكئاً على الحـوار وعلـى مـسرحة الحدث[2].

ففي رواية (الحرام) على سبيل المثال يبدو واضحاً أن السارد يتحدث بصوت الغائب ليضمن للمؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية بحيث يظهر الحدث في عدة مواضيع من وجهة نظر فكري أفندي مأمور التفتيش، وفي الرواية يحتفظ السارد لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القضية- قضية الغرابوه- تلك الفئة المطحونة من العمال الزراعيين الذين قـرر المؤلف جعل نظرة (السارد الأول) إليهم تحمل دلالات تعاطف واضحة تجاه قضيتهم، وعلـى الرغم من ذلك، فإن وجهة نظر السارد هذه لا تسيطر مطلقاً على سرد الأحداث، بـل نجـد وجهات نظر الشخصيات الأخرى واضحة، وإدريس لا يقدم الرواية ليبدو منحازاً تماماً إلـى صف (عزيزة) ضحية الظروف الاجتماعية، بل هو يترك للمتلقي مساحة ليفكر، ويبني رأيـه تجاه القضية، صحيح أن السياق العام الذي تدور فيه الأحداث يؤشر على أن الـسارد يتبنـى وجهة نظر متعاطفة تماماً مع عمال التراحيل، ومع (عزيزة) إلا أنه لا يفرض رؤيته هذه على المتلقي بشكل صريح، بل يجعل الشخوص الآخرين يتكلمون معبرين عن آرائهـم، وكـأنهم منفلتون من سيطرة المؤلف.

لقد التزم السارد في (الحرام) بعرض حياة عمال الترحيلة بأسلوب تسجيلي قدم فيـه الحقائق بشكل مفصل لم يقحم فيه شعوره الشخصي، وتشير (إنجيل بطرس) إلى ذلك بالقول:

---

(1) عيد ، حسين ،الصراع والمواجهة، مرجع سابق ،ص88 .

(2) عيد ، حسين ،الصراع والمواجهة، مرجع سابق ،ص88 .

"وحين تتسم نبرة صوته بالسخرية، كما هو الحال في بعض إشاراته إلى البوليس والنيابة ورجال الأمن فإن ذلك يأتي مرتبطاً ببعض مظاهر سلوكهم التي تبدو واقعية ولكنها شائنة ومخجلة[1].

لقد قامت الرواية بشكل عام على وجهة نظر السارد العارف بكل شيء والموجود بكل مكان، فهو يعلق على الحدث ويشرح ويقدم تسجيلاً، ويبين وعي بعض الشخصيات وردود فعل الجماعات، كما لا يورد السارد حكاية الحدث إلا بعد أن حصل على التلاحم بين الجماعتين، ذلك أنه وبحسب يوسف إدريس لم يكن هناك صوت للغرابوه حتى اقتربت الرواية من نهايتها ؛ فالصوت المسموع كان صوت أهل القرية بقيادة فكري أفندي، والأسطى محمود وصالح الخولي، وفي اللحظة التي بدأ فيها الغرابوة بالظهور نلمح أن اللفظة التي يستخدمها الآخرون للإشارة إليهم هي الكلمة العامية (دول) فهؤلاء هم الذين يشار إليهم بذلك الضمير المجرد "وأشار فكري أفندي فجأة بالخيزرانة التي كانت معه، وأشار إلى الفضاء الكائن خلف الإسطبلات وقال لازم وحده من دول--- هم ما فيش غيرهم، ودي عايزة كلام، دول غرابوه أولاد كلب" ([2])

إن الرواية بصفة عامة كانت ترتكز على أصوات متفاوتة، تظهر من خلالها الأحداث مرتكزة على أكثر من شخصية، مما أعطى للأصوات فيها تميزاً وتنوعاً، بينما كان صوت السارد الأول يظهر مقدماً وجهة نظر خاصة، كان السارد يتيح المجال للشخصيات الحكائية لتتكلم كما لو أنها تسرد الحدث، وذلك حفاظاً على قدر معين من الخصوصية في الرواية، بحيث تبدو الشخصيات كما لو كانت تقدم وجهة نظرها الخاصة تجاه الحدث، لا وجهة نظر المؤلف أو السارد الأول[3].

لقد بدا في هذه الرواية وكأن السارد العليم يظهر تارة ويختفي تارة أخرى فهو يظهر في الفصل الرابع عشر ليحكي حكاية (عزيزة) ثم في الفصل الخامس عشر ليسجل وجهة نظر

([1])الرفيق، عبد الوهاب، في السرد، مرجع سابق،ص(163-164)

([2]) ينظر :عيد ,حسين مرجع سابق ,ص56 .

([3]) سمعان ,انجيل بطرس ,دراسات في الرواية العربية ,ص160 .

أهل التفتيش، حتى أن السارد قد استخدم أسلوباً عاماً وليس فردياً يسمع فيه صوت فرد عادي، بل هو صوت حيادي كصوت مؤلف مسرحية ما في توجيهاته الموجزة للممثلين(1).

كما يبدو جليا في الرواية إصرار السارد في الانتقــال بــين اللحظــات والمــشاهد والأحداث الجانبية كحيز واحد في السياق الروائي الذي يحكمه سر مأساة وعذابات (عزيــزة) رمز شقاء عمال الترحيلة، وتظهر هنا مهارة السارد في تنــاغم دقيــق وعنيــف، فالحــدث الجوهري هو قصة اللقيط والبحث عن الفاعل واكتــشافه، ولكــي يعمــق يوســف إدريــس موضوعه، وهو المعنى والدلالة للحرام كمفهوم أخلاقي نجده يجعل السارد الأول يروي أحداثاً جانبية تنصب في مجرى الحدث الرئيسي وتعمقه وتضيئه، وهي بداية سقوط لنده بنت مسحية أفندي في قبضة (أم إبراهيم) وأحمد سلطان، ويتوقف الكاتب عند اللحظة الحاسمة لحظة لقــاء لنده مع أحمد سلطان تاركها مواربة (عايزك في حاجة).

- أؤمر

لنده... قال الكلمة وسكت، ولم تسأله هي أيضاً منتظرة أن يكمل وخائفة في الوقــت نفسه ألا يكمل، هي فاهمة وهو فاهم ولا داعي للتغابي(2).

كل هذا ولنده جالسة في مكانها وكأنها في دوامة، لا تستطيع أن تنظر ناحية أحمد

سلطان ولا ناحية أم إبراهيم، ولا في سقف الحجرة أو حتى في أرضها، وقال بتلعثم: "بقى يقول البيت منور ليه،... مساء الخير يا لنده هانم" (3).

من الواضح أن يوسف إدريس يعبر عن الحدث الذي يدور فــي مجتمــع مــصري وتنعكس عليه آثار البيئة المصرية من عادات وقيم، بمعنى أن طريقة الحكي والقص والروي ورسم الضحية والجو واختيار الحدث ورصد التطور الدرامي يبني كل ذلك بشكل معمــاري

---

(1) المرجع نفسه ،ص167 .

(2) إدريس، يوسف، الحرام، ص65.

(3) المصدر نفسه ، ص127.

عربي مستلهم من طبيعة المستوى الحضاري والعقلي والنفسي للشعب العربي المصري وتراثه وحضارته(1).

تأسيساً على ذلك، يبدو أن يوسف إدريس يوظف السارد العليم ليروي هذه الأنشودة الحزينة عن بداية (عزيزة) والترحيلة ونهايتها، وهذا السارد يظهر تارة ويختفي تارة أخرى ليترك لبعض الشخصيات مساحة من التعبير عن ذاتها، وبالأسلوب العام الذي يعبر عن شمول الحكمة الواقعية الجدلية التي ترصد الحدث الاجتماعي ليضيء المشكلات والهموم الروحية للإنسان، والسارد في هذه الرواية كان (متباين القصة) إذ هو مجرد راوٍ، لم يشارك في الأحداث ولم يكن شاهداً عليها(2).

أما في رواية (البيضاء) فإن المتن الحكائي للرواية ينهض على إشكالية طالما تعاطى معها الأدباء ، وهي مسألة الصراع بين الغرب والشرق وبين الشمال والجنوب، وبين التفكير العقلاني والعاطفي من جانب آخر.

لقد استطاع يوسف إدريس أن يجسد في عمله هذا كل الصراعات النفسية التي تمر بها الشخصية المحورية والرئيسية في الرواية وهي الدكتور (يحيى) طبيب عمال ورش السكك الحديدية من خلال علاقاته مع سانتي تلك الفتاة اليونانية البيضاء التي ترمز إلى الحضارة الغربية،والرواية تقوم على السارد العليم فالذي يروي أحداث الرواية هو نفسه بطلها، الدكتور يحيى، الذي يروي قصته، مما يعني أن أي تفاصيل في الرواية هي أحداث ماضية بالنسبة له، وأنه قادر على التحكم في مسارها كيفما شاء،فقد قامت (البيضاء) على وجهة نظر السارد العارف بكل شيء، إذ ما دام السارد يحكي قصته مع سانتي، فهو في اللحظة التي يروي فيها عالم بكل ما ستؤول إليه أحداث الحكاية، وعالم بكل تفاصيلها،وعلى الرغم من ذلك فقد التزم إدريس بأسلوب تسجيلي يقدم فيه الحقائق المفصلة التي يعري من خلالها المجتمع وعلاقات

---

(1) أبو عوف، عبد الرحمن، ويوسف إدريس وعالمه الروائي، ص56.

(2) أبو عوف، عبد الرحمن، ويوسف إدريس وعالمه الروائي ،ص60 .

أفراده، وفي هذه كما هو الحال في جميع رواياته يستخدم يوسف إدريس أكثر من تشكيل واحد من هذا الأسلوب البالغ الثراء[1].

إن السارد في (البيضاء) متماثل القصة فهو يروي أحداثاً شارك فيها بفعالية، بل كان هو بطلها ولم يكتف بدور الشاهد، ومن ثم فقد بدت وجهة نظره تجاه الأشياء تمثل انفعـالات هذا المواطن المصري، تجاه الغرب، وتجاه قضية الصراع التي يخوضها هو وأبناء بلده ضد الاحتلال، فكانت وجهة النظر محكومة في الغالب برؤية البطل، الذي رسم ملامحـه يوسـف إدريس، وحمله رؤى إيديولوجية خاصة[2].

وفي رواية (نيويورك 80) تمثل العلاقة الجدلية في الشرق والغرب محور الروايـة الرئيسي، إذ يعمد إدريس إلى خلق عالم نفسي، تأخذ فيه شخصيتان رئيـستان دور البطولـة، دون وجود لشخصيات ثانوية إلا بمقدار بسيط جداً، وعلى الرغم من أن الرواية تتناول جانباً مهماً شغل فكر كثير من الأدباء والباحثين هو صورة الآخر (الغربي)، إلا أنها قامت بناء على أسس نفسية خاصة، فأحداث الرواية قليلة، وحيزاها المكاني والزماني محـدودان، غيـر أن إدريس استطاع من خلال هذا النمط السردي البسيط أن يعرض قضية هامة جداً.

وكما هو الحال مع معظم أعمال إدريس الروائية، نلحظ أن الرواية تتكئ على السارد العليم بكل شيء، كما أنها تقوم على السارد متباين القصة، وإن بدا أن ثمة تشابهاً بين السارد والشخصية الرئيسة فيها[3].

والرواية بشكل عام،تقترب بأجوائها إلى المسرح، فهي لا ترتكز على الحدث، وإنمـا تقوم على حوار بين شخصين أحدهما بطل الرواية المصري القادم إلى نيويـورك، وثانيهمـا الأمريكية التي تمثل قيم الحضارة الغربية.

إن الرواية إذن تقوم على السارد العليم بكل شيء، غير أن هذا السارد لا يظهر كثيراً إلا بالقدر الذي يتطلبه النص، فهو يظهر ليشير إلى حدث عابر، وليقدم توضيحات بشأن أمـر معين، لا سيما حين يتعلق الأمر بالمنولوج الذي نلمح حضوره في النص على نحو واضح:-

---

(1) فتحي ،إبراهيم ،يوسف إدريس،الراوي العظيم ،فصول ،أدب ونقد ،1993 م ،ص(723-724)

(2) المرجع نفسه ،730 .

(3) أبو عوف ،عبد الرحمن ، يوسف إدريس وعالمه الروائي ،ص62 .

(هو: (منولوج داخلي) مومس؟! لماذا يسمى كل شيء هنا باسمه تماماً على حقيقته؟ ألا يخجلون؟ على أية حال نحن أكثر أدباً، سموه نفاقاً أو ادعاءً، ولكنه أرحم من الحقيقة الصارخة، والأسماء التي بالضبط على مسماها) [1].

إن هذا التعليق يمثل منولوجاً يدور في ذهن بطل الرواية، الرجل الشرقي القادم إلى نيويورك، والسارد هنا بوصفه عالماً بكل شيء، كان قادراً على الولوج إلى أعماق الشخصية وتقديم ما يدور داخل نفسها من صراعات خفية، فيما يتعلق بوضع الغرب الذي يعاينه من خلال تجربته الحالية.

وجهة النظر:

ان يوسف إدريس يجعل وجهة النظر خاصة بالبطل وقت معاينته للحادثة، وهذا يعني أن صاحب وجهة النظر هو (درش) ساعة معاينته للأحداث، أما السارد فيكتفي بتقديم الحكاية، فضلاً عن بعض التعليقات المقتضبة، مثل (سيدته تلك التي خاطبها لا تمت إلى البغي شكلاً أو موضوعاً بأية صلة، ترتدي منظاراً غير شمسي (نظارة نظر) على آخر صيحة، وهو يعبد مرتديات النظارات، عيون مرتديتها في العادة تتضح وتدق وتفصح عن مكنونها من أخمص القدم إلى أدق شعيرات النوازع التي غالباً ما تتعلق بنيتها نحو الرجل) [2].

إن (درش) صاحب وجهة النظر شخصية حكائية يجهل ما ستؤول إليه أحداث الحكاية، فهو لا يعرف حقيقة (المومس) ولا يدري لم تلاحقه، ولا يعرف ما ستؤول إليه معركته معها، أما السارد الذي تبدو وجهة نظره مشابهة كثيراً لوجهة نظر درش فهو يحكي قصة يعلم بكل تفاصيلها، ويعلم تماماً حقيقة الشخصية المقابلة لـ(درش)، غير أن قدرة إدريس الفنية أظهرت تمايزاً واضحاً بين صاحب وجهة النظر والسارد، وذلك حفاظاً على قدر من الواقعية والتشويق، إذ يظل السارد يقدم الحكاية من وجهة نظر درش ساعة معاينته للحدث، الأمر الذي يمنح المتلقي مزيداً من المتعة والتشويق.

([1]) إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص6.

([2])إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص 6.

إن يوسف إدريس يجتهد في إثبات واقع محدد عالمي لمعنى الجنس ودلالة الجنس في عقر دار الحضارة الغربية "نيويورك" وفي آخر مرحلة زمنية عام (1980)، ونظن أنه يكشف ويعري الأسس التي يقوم عليها المجتمع الغربي، حيث يقوم هذا المجتمع الصناعي والاحتكاري بتقييم كل سلوك إنسان بمنطق البورصة والسوق، فهو بكل سماته ومكوناته الشرقية ابن العالم الثالث يلتقي في كافتيريا الفندق بامرأة غربية تقتحم عالمه قائلة إنها مومس لتختصر وقته ووقتها[1].

وبعد دهشة واستياء وغضب يعلن درش لها رفضه واحتقاره للبغاء فلا شيء أسوأ من بيع الجسد الإنساني فهو يحب أن يكون صريحاً معها إلى آخر حدود الصراحة، حيث يقول أنا احتقر تماماً نوعك ولا أستطيع أن أتصور أن إنسانة تبيع جسدها مهما بلغت حاجتها إلى النقود وأنت لا يبدو أنك تتضورين جوعاً وبالعكس في إصبعك خاتم من البلاتين لا يقل ثمنه عن اللف دولار[2]، وهي تسمع وتستوعب ولا تغضب، ويواصل إعلان احتقارها واستعداده اصطحاب غوريللا[3]، من أن يصحبها ويتأملها في صمت فالمحترفات عنده كائنات ملطخات الوجوه بالماكياج المبالغ فيه، والشعر لا بد باروكة أو مصفف بطريقة تلفت النظر، هكذا كان يراهن ومن على بعد كيلو متر يتعرف على سنحاتهن في القاهرة أو في أي عاصمة دنيوية أخرى، وهذه الجالسة بجواره لا تضع إلا القليل جداً من الماكياج، وجهها طبيعي تماماً أو يكاد، منظارها في استدارة أنثوية صارخة ولكنها غير مقصودة لو صادفتها في مكان آخر لحسبتها نائبة رئيس العلاقات العامة في هيئة الأمم المتحدة "أبداً لا يمكن أن تكون إلا بين الخامسة والعشرين والثلاثين" [4].

أدرك أنها تستعمل طرف لسانها الناعم لا يمكن أن تكون قد بدأت الاحتراف من أمس، أنها أستاذة احتراف، وبدأ يتخوف من الاسترسال معها، هذه أول مرة يجلس ويحادث محترفة، صحيح أنه التقى في عاصمته وأسفاره تعرض للكثيرات الهاويات بهدايا وللمحترفات

([1]) غالي ، شكري ،أزمة الجنس في القصة العربية ،مرجع سابق ،ص 85 .

([2]) إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص7.

([3]) إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص7.

([4]) عيد ,حسين , الصراع والمواجهة ، ص143 .

بنقود ولكنهن كن دائماً خجولات حساسات ما أن يشيح بوجهه حتى ينصرفن عنه، هذا نـــوع جديد، واثقة حدا بنفسها تتحايل أم تتلاعب، أم تضيع الوقت "أو هذا الاحتمال الـــذي يرضـــي الغرور حقيقة فظلته أو تريد تفضيله لا تداعب غرورك "أنت وليس هي يا ولد" [1].

على هذا المنوال تسير تجربة (نيويورك 80) في بنائها السردي بين الحوار والتفكير الداخلي بصوت مرتفع، فندرك ومنذ البداية أننا أمام شكل فني له القدرة على استيعاب الحوار وغيره من الوسائل التعبيرية التي ظهرت قبل استقرار الرواية وبعدها كشكل أدبـــي مـــستقر ومستقل[2].

وعلى الرغم من أن الرواية في الأجزاء القليلة تثبت أن بطل الرواية، يكـــاد يكـــشف يوسف إدريس نفسه، أي يتبنى كامل وجهة نظره، إلا أن الأسلوب الحـــواري الـــذي يـــشبه السجال الفكري، يجعل كلاً من الطرفين يقدم أدلته وحججه دون انحياز من السارد صـــاحب التجربة، ولعل تتابع السرد الحواري، يكشف أن ثمة تقارباً كبيراً بين شخصية البطـــل الـــذي يخوض تجربة اكتشاف الآخر وبين يوسف إدريس نفسه، بل أنه في لحظة ضيق وتصيد منها في الحوار، بعد أن حاول أن يخفي معالم شخصيته من انتماء لوطن محدد ومهنـــة محـــددة، يصرخ أنا كاتب[3] وتنجح هي استثارة شهيته لمعرفة ثمنها، فكل شيء حتـــى جـــسد المـــرأة والمتعة، محدد الثمن.

"هو: كم ثمنك؟

هي: للمرة مائة دولار، الليلة ثلاثمائة.

هو: وثمنك لشهر بأكمله؟

هي: إذا أعجبتك ثلاثة آلاف (السعر هنا مخفض لأنه كما ترى بمعدل مائة دولار في الليلة الواحدة).

هو: إذا لم تعجبيني.

([1])إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص9.

([2]) بحراري حسن ،بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق،ص160.

([3])إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص22.

هي: أعتقد أني أتحدث إلى رجل ذكي كيف لا أعجبك لليلة وتريد السؤال عن ثمن شهر ويتذكر (هو) أول مرة رأى البغي وهو طالب في الجامعة"[1].

ثم تأتي الخطوة الثانية من المحاولة، والتطور في الحوار في تحديدها له "بأنه معقد ونصف مثقف،رغم أنها تعرف الآن عنه، على الأقل ثلاثة أشياء أولاً: كاتب، وثانياً: أنت ما زلت طفلاً عاطفياً، ونفسياً، ثالثاً: يبدو أن السبب الحقيقي أنك استكثرت ثمني، ويصرخ (هو) أنا إنسان هذا العالم وهذا العصر"[2].

(هي) أنت إنسان أمك وأبيك وعائلتك ومجتمعك وتوقف نموك العاطفي والوجودي[3]، ويدور بينهما السجال على هذا النحو، بأسلوب يحاول فيه المؤلف أن يحلل الحضارة الغربية وتناقض قيمها من وجهة نظره الشرقية.

وتعاود (هي) اقتحامه في غرفته رغم تحصنه بالتعليمات والحذر فتكشف عن شخصية أخرى وتدفع ببطاقتها معالجة نفسية في مستشفى كبير (سنترال بارك) مهمته تضميد جراح الرجال[4].

وأول خاطر داهمه أن حديثها معه الليلة لم يكن وليد الصدفة المحضة، وأنها مسائل مرتبة، ووجود إنسان من العالم الثالث في مثل تلك المجتمعات المتقدمة حتى في جرائمها يجعله طوال الوقت يعيش حالة التوجس القصري وينتابه الاضطراب ويرحل بالذاكرة في تكثيف لخطر تطور حياته في وحدة مع تطورات العالم الثالث حتى لحظة المواجهة التي تواجهه الآن خاصة، أنها تعلن تغيير هدفها معه وتدخل الحجرة ويكتشف أنها "تحمل مع حقيبة اليد كتاباً ضخماً لمجلد، والكتاب كرسائل الدكتوراه المطبوعة والمعدة للتداول عنوانه غريب:

([1])المصدر نفسه، ص(14-15).

([2])المصدر نفسه،ص21.

([4])إدريس، يوسف، نيويورك 80،ص29.

"السلوك الإنساني عند الحيوان"[1] تأليفها هي وينتابه الشك بعد الحذر هل هي عميلة لجهة من جهات المخابرات؟ ولكن لماذا الخوف وسره مكتوب ومنشور ويعرفه الجميع ويواصل معهـا رحلة الكشف، لعلها تكشف له عن عمق مدينة "نيويورك مدينة تعـدت مرحلـة الأسـاطير، ناطحات سحابها ترعب ويسمونها الغابة المتوحشة الحديثة والمرعب فيها أن الإنسان ضـئيل والأجهزة قوية ومخيفة والغنى فاحش والفقر فاحش: أنك لا يمكن أن ترى هذا العدد من البغايا في أي عاصمة أخرى من عواصم العالم"[2].

وبعد جدل نمطي يقدم ولا يؤخر في الحدث، "تعترف له بأنها صادقة في أنها معالجة نفسية حاملة دكتوراه أو على وشك أن تحصل عليها، ولكن يبحث عن إجابـة لـسؤاله عـن السلوك الحيواني لدى الإنسان، سلوك إنسانة مثلك دارسة وعارفة ومدركة ومثقفة ولا تتضور جوعاً وتقبل، بل وبإرادة راغبة تماماً أن تعمل بغياً، فالبغايا في الشرق يمتهن هـذه المهنـة رغماً عنهن، إذ الظروف الاجتماعية والاقتصادية هي ما فرضت عليهن ذلك، وهنـا تظهـر مقاربته للبغاء في الشرق، فعلى الرغم من احتقاره لهذه المهنة، إلا أنه يبـدو متعاطفـاً مـع الحالات التي قابلها هناك، يتضح ذلك حين يعود السارد ليسترجع أول لقاء لبطل الرواية مـع البغايا، إذ كلهن فقيرات، عانين ظروفاً اجتماعية صعبة، جعلت منهن مشردات، لا يملكـن إلا أن يمتهن هذه المهنة، أما هذه التي يقابلها، فواحدة من نوع جديد، إنها مثقفة، تملك المال مما يزيد من احتقاره لها، ونفوره من حضارتها المادية،وتؤكد هي منطقها: منذ فجر التـاريخ يـا عزيزي والعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة صفقة"[3]، وتفهمه بأن معلوماته عند البغايا قديمة جداً، نحن في عصر البغايا فيرد عليها بانعدام القيمة الإنسانية عندها إخلاص انتهت عنـدكم القيمة تماماً في نيويورك حتى لم يبق إلا الدولار قيمة، والمتعة والأنانية الذاتية هدف ويستمر الحوار حتى النهاية في هذا المعنى ولا تكتسب منه إلا مزيداً من التصادم بين رؤيتين للجنس تتبلور دلالة كل منهما في خضم الحوار ([4]).

([1])المصدر نفسه، ص36.

([2])المصدر نفسه،ص37.

([3]) إدريس، يوسف، نيويورك 80،ص42.

([4]) عيد ,حسين ,مرجع سابق .ص71 .

ويمضي الكاتب في تطوير الموقف، على نحو يسعى بــه للتــدليل علـــى أوهامنـــا وتصوراتنا الخاطئة عن الآخر وبالتالي انتظارنا منه أن يطابق صورته الزائفة لدينا، كل هذا من شأنه أن يعوق اللقاء الحضاري الحقيقي، وهكذا يوظف إدريس سلسلة من التفاصيل تتم من خلالها بالتدريج إزاحة الصورة الوهمية للمرأة الأوروبية وضمنياً لحضارتها، وإحلال أخرى واقعة محلها دون أن يتدخل السارد كثيراً، فهو يترك المجال للشخصيتين اللتين تمثل كل منهما مفاهيم حضارية خاصة، حرية التعبير عن وجهة نظرهما([1]).

أما تدخلات السارد فكانت بسيطة جداً قياساً إلى الأسلوب المتبـــع فـــي الروايـــات، مقتصرة على تقديم الحالة النفسية للشخوص، وتقديم لوحات مشهدية لبعض أجواء الروايـــة، وتستمر حركة الرواية في تصاعد، لا على مستوى الحدث بل على مستوى الصراع الفكـــري الذي يقوم بين الرجل الشرقي المثقف، والبغي الأمريكية المثقفة، وينتهي الحوار، وتنتهي معه الرواية بمشهد درامي لافت:

"تصرخ في النهاية أنا نظيفة نظيفة، بل أنا قذرة جداً ولكني أقولها هأنذا أصرح بها أنا نظيفة جداً لأني قذرة جداً جداً، أنا أنظف قذرة، أنظف منكم كلكم (بول شيت) عليكم جميعـــاً، القاعة يخيم عليها سكون مشلول تام، الذهول لبرهة طويلة على الوجـــوه، دبدبـــة خطواتهـــا المسرعة إلى الخارج هي وحدها المسموعة بخفوت شديد، يبدأ شيء وكأنه الهمس يظل يرتفع وتنفك دهشته الشديدة، وتعود الوجوه تبتسم بل وتضحك وتمتلئ القاعة بنفس الـــضجة التـــي كانت عليها، وكان شيئاً ما كان يصنع من كفيه كأساً يملؤها بذقنه ويحدق إلى أبعد نقطة فـــي الكون ويقول هو: متى يا إلهي تعطي بعض الرجال شجاعة بعض البغايا" [2].

إن الرواية بشكل عام تقترب كثيراً من أجواء المسرح، فعدا عن كونها ترتكز علـــى الحوار، فإن صوت السارد يظهر تماماً كصوت السارد (الغائب) في الأعمال المسرحية، فهو يظهر ليعلق قليلاً، أو ليصف حركة ما، أو ردة فعل معينة لا يمكن أن تقدم حركيـــاً أو مـــن خلال الحوار كما يتضح في المقطع السابق من الرواية([3]).

([1]) فلوح،نزار،مرجع سابق،ص87.

([2])إدريس، يوسف، نيويورك 80، ص 59.

([3]) مواسي ,فاروق ,قصة ليوسف ادريس وقرأتها ,مجلة العرب الحر , عدد 68 ,2007 , نقلا عن موقع www.freearabi.com

وعلى الرغم من نبضات الوعي في مفهوم بطل القصة عن الجنس في الحضارة الغربية إلا أنه نسي تحقق شكل صحيح من العلاقة بين الرجل والمرأة هناك بتحطيم الحجاب والنفاق الديني والاجتماعي، على عكس مجتمعات العالم الثالث التي تبدو نظيفة في ظاهرها، لكنها تعاني أمراضاً يبدو المجتمع والناس هناك أقل جرأة من أن يعترفوا بها، وهكذا ظهر الصراع النفسي الحاد عند بطل الرواية، صراع يتمثل باستنكار قيم المجتمع الغربي، ولكن إعجاب صراحته الغائبة تماماً عن مجتمع، وكان هنالك مغزى آخر في الرواية يحوم حول موضوع أكثر خطورة وهو تحقيق الحرية في الغرب وغيابها في مجتمعات العالم الثالث التي تحكم في غالبيتها بطريقة الوصاية على السلوك الإنساني[1].

وفي (جمهورية فرحات) تبدأ الرواية في أحد اقسام البوليس حيث نرى الصول فرحات جالساً على مقعده لا يغادره وتتعاقب عليه وفود من الشاكين والمجرمين الذين يفدون على أقسام البوليس[2]، حيث نلمح أن الحوار يسيطر على جزء كبير من المبنى الحكائي للرواية، فالحوار يتمازج مع السرد بشكل واضح، والرواية وإن كانت تقوم على السارد العليم بكل شيء، إلا أن السارد كثيراً ما يتنحى جانباً ليترك مهمة الحكي للشخصيات ليجعل الأحداث ممسرحة.

وجمهورية فرحات رواية ترتكز على حلم يقظة، وهو حلم فرحات بجمهورية شعب شقاؤه وشقاء النماذج البشرية التي تتوارد عليه كل يوم عن طريق كلام الصول الصارم، ذي القلب الطيب، الذي يصبح في الواقع السارد الثاني للرواية ووضحت أمام عيني ملامحه التي كان يلفها الضباب الرهبة والسلطة[3].

إن السارد يظهر على ساحة الحدث في جمهورية فرحات كإحدى الشخصيات الحكائية، إنه شاهد يروي لنا قصة فرحات، أو حلم اليقظة لفرحات، ثم ما يلبث أن يتراجع دور هذا السارد –وهو الأفندي المعتقل– إلى الخلف، وتصبح مهمته حفز الصول فرحات إلى

([1]) نعمة اسكندر ،تابو الجنس عند يوسف إدريس،مجلة النور ،ع152 ،2003م ،ص9 .

([2]) إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص11.

([3])إدريس، يوسف، جمهورية فرحات،ص13..

المزيد من الكلام، فالرواية إذن، تقوم على الحكي داخل الحكي، تمثل فيها حكايـــة الأفنـــدي المعتقل مع فرحات الحكاية الإطار، وهذه الحكاية تتضمن بدورها الحكاية (الحلم) التي يرويها فرحات، تبدأ الحكاية الثانية داخل الحكاية الأولى حينما يثار حديث حول السينما والروايـــات، فيستفسر فرحات ويحكي للأفندي أنه حينما مل الروايات عمل رواية للسينما، وهنـــا تتـــداخل أحداث الحكايتين حينما يبدأ فرحات رواية حكاياته الجديدة:

" كان واحد هندي جه يزور مصر، راجل غني قوي، من الجماعة اللي عندهم فلوس قد الفقر اللي عندنا، الراجل جه وقعد في لوكنده فخمة قوي زي ما قول لوكاندة مينا هـــاوس ولا شبت، وكان فيه جدع غلبان زي حالاتنا كدة...

وانتبهت حواسي كلها فجأة...

ومل على السور كثيراً حتى لا تفوتني كلمة من كلماته...

وأقبلت امرأة تستغيث في شبه صراخ، وكانت بيضاء حلوة وحواجبها مخططة بعناية فائقة" (1).

إن الكلام الأول المروي باللهجة العامية هو للصول فرحات الذي يروي على الأفندي المعتقل روايته التي ألفها، بينما تشكل التداخلات اللاحقة، كلام الأفنـــدي المعتقـــل، ويمكـــن ببساطة التمييز في الرواية بين صوت السارد الأول (الأفندي) والسارد الثاني الداخل حكائي، وهو فرحات، إذ الأول منهما مثقف يروي باللغة الفصحى، بينما يروي الثاني باللغة العامية.

لقد مثل السارد الأول أداة رئيسية من وسائل الإيصال ورسم الشخصيات وأداة رئيسية لتحقيق أهداف الكاتب، فهو يقوم بدور السارد الشاهد، الذي يلعب دوراً في الحكاية، ثم يكتفي بسرد أحداثها، تاركاً لفرحات أن يحلم بجمهوريته الفاضلة.

والرواية مليئة بالحركة المادية، أناس يدخلون ويخرجون يلقون بهجومهم ومـــشاكلهم أمام الصول العجوز، وهو قابع وراء مكتبة يدون شيئاً من أقوالهم يعطيهم من أقواله هو أكثر مما يدون "والناس مزدحمين حول الحاجز الخشبي والذي يكونون خليطاً أن تتنافر في أشـــياء

---

(1) المصدر نفسه، ص(22-23).

فإنه تتفق في نظرات القلق والحزن الغاصب والوجوه المنقبضة الجامدة، كان معظمهم متهمين عائدين من تحقيق النيابة"[1].

فمركز البوليس هو الوحدة المكانية التي تجمع بين الصول والأفندي المعتقل، وذلك المد المتصل من غرقى الحياة وضحاياها الذين يفدون إلى المركز في أمواج متتابعة إنه البوتقة التي تتفاعل فيها هذه المواد غير المتجانسة، وبأسلوب السارد القادر يستخرج يوسف إدريس مفارقة قوية بين فوضى الواقع الذي يمسك بخناق أشخاص الرواية وجمال حلم فرحات بالجمهورية، واتساق هذا الحلم، وانفتاح السبل أمامه "وكدت أستخف بالأمر كله وأضحك فقد اعتقدت أنه لا بد شاهد حادثة أو جناية من جنايات التي تحفل بها حياته ويريد بسلامة نيته أن يجعلها فلماً"[2].

لقد ترك السارد الشاهد فرحات يحلم واكتفى بأن سجل لنا هذا الحلم فجاء معبراً عن خصائص صاحبه، وأمانيه الساذجة في عالم المساواة ويحرر الناس، ويجعل كل من في العالم سعداء لا مشاكل ولا هموم لديهم.

والصول فرحات الساخط على عمله به لا يزال يثرثر ويتلكأ في عمله حتى إذا أحس بقدوم الضابط معاون القسم تظاهر بالجد والاهتمام وانجاز عمله بينما يعلم أنه قد بلغ من الكسل والتبرم حداً يتساءل معه لماذا مات رجل في خرابة تابعة للقسم الذي يعمل فيه، ولماذا لم يواصل هذا الميت سيره خطوات أخرى حتى يموت في خرابة تابعة لقسم آخر.

وبينما تتابع أمامنا هذه اللوحات الاجتماعية القائمة نحس أن الصول فرحات قد نسي أن المؤلف المحجوز لسبب سياسي في حجرته متهم ينبغي التحقيق معه، فيأخذ في التبسيط معه في الحديث حتى يخبره بأنه قد ألف رواية لفيلم سينمائي وقد حفزه على هذا الحديث ذكر السينما الذي ورد على لسان إحدى شخصيات الرواية.

وعند هذه المرحلة يظهر أن المؤلف قد نسج دراما ليستخرج منها هذه الرواية التي يرويها الصول فرحات والتي كان قد ألفها لفيلم سينمائي، وبالفعل يأخذ الصول في رواية

([1])إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص13.

([2])المصدر نفسه ،ص22.

القصة وأن كانت اللوحات الاجتماعية لا تزال تتابع سرد القصة الجدية فمن وقت إلى آخر يفد إلى القسم متهمون وشاكون يقطعون سياقها الذي يلبث أن يستأنف القصة الجديدة([1]).(1)

على هذا النحو نصبح أمام راو آخر هو الصول فرحات، إذ يتحول السارد الأول (الأفندي المعتقل) إلى مروي له، يسمع حكاية الصول فرحات الذي يتحول بدوره إلى راو داخل حكائي والقصة الجديدة التي كتبها الصول فرحات للفيلم السينمائي تحكي كيف أن ثرياً هندياً زار مصر ونزل بأحد فنادقها الكبرى وفقد فصاً كبيراً من الياقوت الثمين وجده أحد أفراد الشعب المصري فرده اليه ورفض أن يتقاضى أية مكافأة عن أمانته[2]، فتأثر بصنيعة الرجل الهندي واشترى عند عودته إلى بلاده عدة أوراق من يانصيب كبير ربحت إحداها مليوناً من الجنيهات ولما كان قد اشتراها لصالح المواطن المصري فإننا نراه يشتري بهذا المبلغ عدة سلع ثمينة يحمل بها سفينة كبيرة ويرسلها هدية للمواطن المصري الذي يبيع هذه السلع ويشتري بها سفينة تجارية يستخدمها في عمليات الشحن، ثم اشترى سفينة أخرى وثالثة ورابعة حتى يكون أسطولاً تجارياً يحل محل الأساطيل الأجنبية في تجارة مصر، ويزداد ثراؤه فينشيء عدة مصانع ويحسن معاملة عماله ويبلغ به الكرم في النهاية أن يتنازل للشعب عن ثروته كلها وبذلك تتأسس الجمهورية الجديدة (جمهورية فرحات).

إن يوسف إدريس يقدم الحكاية الجديدة بأسلوب مختلف تماماً للحكاية الإطار، فهو يجعل الصول فرحات يروي الحكاية بأسلوبه الخاص، إذ يرويها باللهجة المحكية، على خلاف الحكاية التي يرويها المثقف، وكأننا أمام أسلوبين روائيين، فرضت ثقافة السارد في كل منهما نمطاً خاصاً على أسلوب السرد.

ويوسف إدريس على عادته في استخدام الأسلوب الخفيف السريع لم يفصح عن العلاقة بين هذه القصة الجديدة وبين القصة التصويرية الأولى التي بدأها في قسم البوليس، ولكننا عند إمعان النظر لا نلبث أن نتبين هذه العلاقة، فالبوليس المنحل الساخط، والشعب المنحل الفاسد، كلاهما يعاني ضيق الحياة وقسوتها ويشعران بما في حياتهما من بؤس ويعيان هذا البؤس ويريدان الخروج منه، ولكنهما لا يعرفان السبيل إلى الخلاص، وما القصة الثانية

([1]) سليمان،أحمد،السرد العربي بين الموروث والابداع،دار الكتاب الحديث،ط2005,1،ص93.

([2]) انظر إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص24.

إلا حلم يوحي به هذا البؤس والرغبة الدفينة الصارمة في التخلص منه، ولا أدل على أنه حلم من تلك المصادفات العجيبة التي تقوم عليها الحكاية الثانية، مصادفة زيارة ثري هندي لمصر، ومصادفة ضياع فص الياقوت الثمين، ومصادفة عثور مواطن مصري عليه ورده إلى صاحبه ورفضه أخذ مكافأة عن أمانته، ومصادفة اليانصيب، ومصادفة الروح الخيرة المستنيرة التي تميز بها المواطن المصري، فكل هذه المصادفات لا يمكن أن تتجمع إلا في عالم الأحلام، ومع ذلك فإن هذه الأحلام كانت في الواقع تكون جزءاً من واقع حياة الغالبية العظمى من شعبنا عندما كنا نشكو جميعاً مما صرنا إليه من بؤس وانحلال وكنا نرغب في حرارة في التخلص من بؤسنا وانحلالنا دون أن نتبين السبيل إلى هذا الخلاص ودون أن نرسم له خطة واقعية مجدية مكتفين بالأحلام القائمة على المصادفات النادرة[1].

جمهورية فرحات حلم يقظة، وحنين إلى مدينة فاضلة، وهرب من واقع جاف إلى واقع جديد مشوق تسوده المثالية، فرحات يحلم وهو مفتوح العينين، أثناء تأديته لعمله كصول في قسم من أقسام البوليس، ويحكي فرحات روايته (الحلم) لشاب سياسي مطلوب للتحقيق، فشاركه الشاب في حلمه حتى انتهى حين اكتشف فرحات أنه يحلم، وأن هذا الذي يستمع له ليس سوى أحد نماذج الواقع الذي يهرب منه، فتجهم وجهه وعاد لممارسة وظيفته الأصلية من جديد([2]).

وحلم فرحات بسيط وساذج مثله، تلعب فيه الصدفة دوراً هاماً، إنه يعيش حياة راكدة لا جديد فيها، "ثلاثين سنه يا مبارك وحياتك بهذا الشكل وآخره من آخرة بقيت إيه، حنة صول، صول بعد ثلاثين سنة يا عالم"[3]، ولهذا هو يحلم بالصدفة، الصدفة التي تهبط على البطل بثروة طائلة، عن طريق ثري من الهند بلاد الثروات الأسطورية في الحس الشعبي، واستغل ثروته في التجارة حتى ما حبش فيه قوله مركب إنجليزي، طلياني، تلتاني، كله رفع العلم الأخضر، ثم تحول إلى الصناعة، وراح شاري بالإيراد بتاع المراكب مصنع نسيج كبير أوي، وشغل فيه بجي مليون عامل، بعد شهر واحد مصنع قزاز، والقزاز عمل مطاحن

([1]) إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص(25-35).

([2]) الورقي ,سعيد ,مرجع سابق ,ص73 .

([3]) المصدر نفسه، ص 13.

ومضارب رز، وبعد كده أشي محالج وأشي سكر وأشي رز وأشي ورق وأشي مكن وأشـــي صلب حالاً مكن من ألمانيا والمهندسين والصعايدة اشتغلوا وراحوا زارعينلك الصحراء كلهـــا شوف بقا الرملة دي لما تزرع، الأكسل يمشي فيها سبع تيام ما يحصلش أجرها" (1).

في هذا العالم الجديد تحققت المساواة، وزرع فرحات الأمـــل فـــي الأرض المجدبـــة واستطاع أخيراً أن يجد مدينة العدل الاجتماعي، مدينة تسودها المـــساواة التـــي تـــصل حـــد التطابق، لم يقرأ فرحات جمهورية أفلاطون ولا سمع بها، ولم يعرف شيئاً عن فلاسفة المدن الفاضلة ولكنه بفطرته البسيطة أقام جمهوريته على تلك القيم التي تنظم عالمه الخاص، وتحلى بطله بكل تلك الفضائل التي تميز بها وجدان فرحات، فهو أمين، ولـــولا أمانتـــه لمـــا قـــدر لجمهوريته أن تقوم، وهو يرفض أن يتقاضى ثمن أمانته ثم هو أيضاً يفكر في خير الآخـــرين وإسعادهم ولكنه لا ينسى أن يجعل رجال الفلاحين يعملون في حقل والنساء في حقل آخر، ولا ينسى" أن العسكري يبدل ما يطلع 8ساعات في الدورية لما وسطه ينحل، لقآله كشك قزاز في وسط الشارع ومكتبه صغير واللي عايزه وبيجي له لحد عنده"(2).

هذه هي رؤيا فرحات بالعالم الجديد، رؤيا يحلم بها صول بوليس عجوز يعبر تمامـــاً عن وجدان شخص مصري بسيط، يحكي حلمه وهو ينتقل منها إلى كلمـــة بـــين المجـــرمين والمتشاجرين ورجال البوليس، ثم يكتشف كأنما فجأة أنه كلام (يا تسمعه يا ترميه) فيرجع إلى واقع حياته ويعود وجهه إلى تجهمه ويهبط الستار (3).

لقد رسم يوسف إدريس شخصية الصول فرحات،" وجعل لكل الشخصيات الأخـــرى أدواراً ثانوية تظهر لنا جوانب هذه الشخصية، وإحساسها بواقع حياتها اليوميـــة، الحلـــم هـــو الحدث، والرؤيا هي المسرحية، يرتفع الستار ممهداً لها ويهبط حين تنتهـــي، والشخـــصيات نماذج تناولها البطل ساخراً أو ساخطاً أو جعلها تشبه بالأبعاد الفلسفية"(4).

---

(1)إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص15.

(2)المصدر نفسه، ص20.

(3) الورقي ،سعيد ،مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريس ،مرجع سابق ، ص50 .

(4) بارت رولان ،النقد البنيوي للحكاية ،مرجع سابق ،88 .

وفي رواية (قصة حب) نلمح تحذيراً أكثر لتقنيات الرواية من حيث الاتكــاء علــى السرد بشكل كبير، فالرواية تعتمد كثيراً على الحركات السردية التي يرويهــا الــسارد الأول بصيغة صوت الغائب، إذ يروي هذا السارد قصة حمزة، صحيح أن الرواية تتضمن مقــاطع حوار كثيرة، إلا أنها لا تسيطر على النص في أي جزء من أجزائه كنيويورك 80 مــثلاً، أو جمهورية فرحات التي كانت في الأصل مسرحية(1).

إن السارد في هذه الرواية هو ساردٌ عليم، يحكي قصة حمزة ويقدمها من خلال وجهة نظره الخاصة، وهي وجهة نظر تظهر مقداراً من التوافق بين السارد، وعالم حمزة النفــسي، والمادي "وتجد في ذلك اليوم من يناير حمزة واقفاً كعادته ينتظر الترام الذي يتــرك الــصف الطويل من العربات المكدسة في أول الخط ويأخذ طريقه إلى العتبــة ينتظــر وهــو يتــنفس بارتياح، فتلك المحطة كانت أيضاً مركز تفاعل مستمر بين الحياة الخانقة التي يحياهــا فــي الصباح في المعاطف البيض وأحواض الصبغة وأنابيب الاختبــار، وبــين الحيــاة الرحبــة والواسعة التي كانت تبدأ حين يضع قدميه على رصيف المحطة" (2).

وعلى هذا النحو السردي قامت الرواية، على سارد عليم بكل شيء، يحدد من خــلال وجهة نظره كثيراً من المفاهيم، ويبلورها عن طريق سرد أحداث (متعلقة بحمزة)، وهو سارد قادر على الولوج إلى أعماق الشخصيات، إذ كثيراً ما يقدم توضيحات، وتفسيرات للأحــداث، غائصاً في نفوس الشخوص الحكائيين(3).

وكما في معظم نتاجه السردي، فإن قدرة إدريس الروائية كانت واضحة في الموائمة الفائقة بين مقاطع السرد ومقاطع الحوار في الرواية، فصوت السارد الأول يأخذ بعداً حكائياً – يسجل من خلاله إدريس قصة حمزة وعوالمها– بينما كان هذا السارد يتنحى جانبــاً حينمــا تظهر الشخصيات الحكائية، في مقاطع الحوار بحيث لا يبدو أن ثمــة فجــوة بــين صــوت الشخصية، وبين ثقافتها أو سماتها، بل إن الشخصيات المثقفة نفسها في الرواية، كانت تتحاور غالباً باللغة العامية، مما يعطي جمالية أكثر للنص، ويقترب به كثيراً من الواقع، وعلى الرغم

---

(1) فضل صلاح ،نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق ،ص(438–439)

(2) إدريس، يوسف، قصة حب، ص56.

(3) فتحي ،إبراهيم ،يوسف إدريس،الراوي العظيم، مرجع سابق ، ص720 .

من ذلك فإن مقاطع الحوار هذه كانت معبرة تماماً، ولم تكن مبتذلة بوصفها جاءت بالعامية، بل أعطت النص خصوصية مميزة[1].

"وحدق حمزة في الرجل وفي عمامته ووجهه الأسمر وعينه الحولاء والجلباب الصوف البني الذي يرتديه، واطمأن إلى أنه ما دام أحول فلا يمكن أن يكون بوليساً فقال له:

والله ما تعرفش سيد فين؟

سيد مين؟

سيد الي يشتغل هنا...

ماهو ولا مؤاخذة في دي الكلمة سيدين، سيد شطا وسيد محمد إبراهيم" [2].

إن الحوار الموظف في السرد، لم يكن اعتباطياً ولم يستحوذ على مجريات الحكاية، بل كان وفقاً لحاجة السرد، فظهر ليكمل دلالاته في عالم تتمازج فيه الأصوات، ليكون معبراً عن الحياة بتفصيلاتها المميزة، وتأسيساً على ذلك، يمكن أن نشير إلى أن السارد في (قصة حب) كان سارداً عليماً بكل شيء، يستطيع أن يستحوذ على كافة تفاصيل الحكاية ليقدمها للمتلقي بالطريقة التي يريدها، كما أن مقاطع الحوار التي ظهرت كانت متوافقة تماماً مع حاجة السرد، وكانت متماثلة تماماً مع الواقع الذي تمثله الشخصيات التي جاء على لسانها[3].

وفي رواية (العيب) يعيد يوسف إدريس إنتاج الواقع الاجتماعي عن طريق (السارد العليم) وهذا السارد، يجعله إدريس متموقعاً داخل المتن الحكائي للرواية، صحيح أنه لا يظهر كبطل أو شخصية حكائية تلعب دوراً في تحريك مجرى السرد، لكنه يروي كما لو كان شاهداً على الأحداث أو إحدى شخصياتها[4] (عامل في المصلحة) إذ هو يتحدث بصوت المتكلم حيناً، وبصوت الغائب غالباً ليحكي قصة سناء.

ونظراً لطبيعة المرأة من ناحية وطبيعة الرجل من ناحية أخرى على أساس الاختلاف البيولوجي، فإن موظفي المصلحة –من بينهم السارد– لا يتصورون أبداً وجود أنثى بينهم،

([1]) فضل ،صلاح ،نظرية البنائية في النقد الأدبي،مرجع سابق ،ص443 .

([2]) إدريس، يوسف، قصة حب، ص57.

([3]) جيرار ، جنيت ، حدود السرد ، مرجع سابق ،ص75 .

([4]) القط ، عبد الحميد،يوسف ادريس والفن القصصي ،ص125 .

والاختلاف البيولوجي، وفقاً لمفهوم السارد كما يتضح من خلال السرد يفرد للمــرأة طبيعــة سلوكية أزلية تختلف عن طبيعة الرجل السلوكية الأزلية أيــضاً، فــالمرأة نتيجــة لتركيبهــا البيولوجي وحدة متكاملة والرجل نتيجة لتركيبه البيولوجي أيضاً منقسم على نفسه في خانــات متعددة ومركبة، ومن ثم فإذا اختل جانب من المرأة تداعى له الكل واختل الكل، أما إذا اختل جانب من الرجل بقيت بقية الجوانب سليمة، وبطلة العيب ترتشي كما يرتشي بقية الرجال في الإدارة التي تعمل فيها بعد معركة نفسية طويلة مع نفسها ومع رجــال الإدارة، ولأن طبيعــة المرأة البيولوجية تجعل منها وحدة متكاملة يتأتى أن تسقط بطلة العيب سقوطاً كــاملاً ينتهــي بتسليم عرضها لرجل تكرهه، فيمتهن كيانها حتى آخر قطرة لا لشيء إلا أنها امــرأة، ولأن طبيعة المرأة الأزلية هكذا.

أما الرجل فهو أكثر تركيباً لأنه منقسم إلى خانات ومن ثم فهو يملك أن يرتشي ويبقى مواطناً صالحاً وزوجاً صالحاً وأباً صالحاً...الخ، ويوسف إدريس يقول دون أن يعي ربما، أن كيان المرأة يمكن اختزاله إلى عضو أنوثة، أما كيان الرجل فلا يتأتى اختزاله إلــى عــضو ذكورة، وإذا ما بدأ بالقول إن طبيعة المرأة هكذا وطبيعة الرجل هكذا، انتهى بالضرورة إلــى القول بأن طبيعة الوضع الإنساني هكذا وهو قول يسقط حقيقة الطابع التاريخي المتغاير فــي سلوكيات الإنسان من فترة تاريخية إلى أخرى، ومن مكان إلى مكان يتسم بالثبات والأزلية ما هو دائم التغيير هو إذا يفعل هذا يخلط ما بين ما هو طبيعي بيولوجي ثابت وما هو تــاريخي اجتماعي متغير، وهو إذا يضفي صفة الأزلية على طبيعية الرجل وطبيعة المــرأة يتوصــل بالضرورة إلى إضفاء صفة الأزلية على نظام الطبقات الذي يحكم بمقتضاه الرجــل المــرأة صادراً عن أيديولوجية رجل الطبقة المسيطرة ومفوضاً عنه[1].

والخطاب في العيب يحمل أبنية قيم ويقول مقولة عن طبيعة المرأة وطبيعــة الرجــل ربما لا تكتمل إلى نهايتها المنطقية والممنوحة في هذا النص، ولكنها تلاقي التجسيد أول مــا تلاقيه في مسرحية (الفرافير) حيث يصبح الوضع الطبقي هو القانون والقهر الطبقي أزليــاً، وهذا القهر هو وفقاً ليوسف إدريس قدر الإنسان الذي لا مهرب منه[2].

([1]) انظر الزيات، لطيفة، قراءة في رواية العيب، فصول،1991، عدد خاص بيوسف إدريس ،ص691

([2]) المرجع نفسه ، ص693.

أما في رواية العيب فإنها تكتسب أهميتها بالنسبة لموضوع الدراسة من حيث تركــز محورها حول عمل المرأة، وهو محور نادراً ما يتركز حول الحدث في قصصنا العربـــي[1]، وسناء بطلة الرواية موظفة في إدراة من الإدارات التي تمنح تصاريح إقامة المبـــاني وهـــي تدخل هذه الإدارة التي احتكرها الرجال طويلاً مع أربع من الموظفات الجدد، ويحدث التحاق الفتيات بالإدارة ثورة.

وسناء (بطلة القصة) فتاة فقيرة وصلبة وشريفة، تناضل جاهدة للاحتفاظ بقيمتها فـــي إدارة يرتشي كبيرها وصغيرها ولا تستقيم فيها الأمور إلا إذا اكتسبت الرشوة الطابع الجماعي المطلق، ويسعى موظف كبير يسمى محمد الجنيدي إلى جر رجل سناء إلـــى حلقـــة الرشـــوة ويفشل، وحين تكتشف سناء حقيقة ما يجري حولها تصل إلى اتفاق مع رئيس الإدارة يتضمن الالتزام بالصمت إزاء ما يحدث على ألا تكون بحال جزءاً منه، غير أن الأحداث لا تلبث أن تتطور محدثة انقلاباً دراميا، وينتهي الحدث وسناء قد تصالحت مع الرشوة تحت وطأة الحاجة المادية، ولم تقف عند هذا الحد بل أسلمت جسدها عن طواعية، ليس قسراً وإكراهاً معنوياً كان أو مادياً، إلى محمد الجنيدي الذي تكرهه كراهية التحريم([2]).

وعملية تسليم الجسد هذه أو انتهاكه بلا رغبة ولا حب، بل في كراهية وازدراء عملية تجسد احتقار سناء لذاتها لتنازلها عن قيمها الأخلاقية وقبولها للرشوة وتجسد بالتالي انغماسها في الطين الذي يلوث زملاؤها، وعملية تسليم الجسد هذه تجسد حقيقة أن الإنـــسان وحـــدة لا تتجزأ، وأن سقوطه على مستوى يجعله يسقط على كل المستويات، لأن الإنسان وحدة متجانسة متناغمة.

ولكن وجهة نظر السارد تبدو مختلفة عن هذا الرأي، أو ربما الأدق أن نقـــول إنـــه يمنحه تفسيراً آخر غير التفسير الذي يحتمله، فطيلة رواية العيب يجري الروائي تفرقة بـــين طبيعة الرجل العامل من ناحية وما بين طبيعة المرأة العاملة من ناحية أخرى، مقتضى هـــذه التفرقة هي أن شخصية المرأة وحدة لا تتجزأ تختل كلية إذا ما اختل جزء منها بينما شخصية الرجل منقسمة على ذاتها مندرجة في خانات متعددة ومتضاربة لهذا فقد يختل مـــستوى مـــن

([1]) المرجع نفسه ،ص694 .

([2]) عيد ,حسين ,الصراع والمواجه ,ص52 .

مستويات شخصية الرجل ولكن لا تختل الشخصية مجتمعة، بل تبقى بقية مستوياتها سليمة وصحيحة[1].

وللوهلة الأولى يبدو كما لو كانت وجهة نظر السارد تقوم على تصور أفضلية للمرأة على الرجل، فالمرأة كل متكامل، بينما الرجل مزدوج الأخلاقيات والقيم ومنقسم على ذاته وشخصية سناء شخصية متكاملة، تتدرج أفكارها وأفعالها وأقوالها في وحدة لا تنفصم، ويتصالح كيانها تصالحاً كاملاً ظاهرة وباطنه، علنه وسره في كل منسجم متناغم متكامل وما يخدش الجزء يخدش الكل، وما يسيء إلى الجزء فيسيء إلى الكيان، وباختصار تبدو سناء للوهلة الأولى كالإنسان الكلي الشامل الذي نسعى جميعاً أن نكونه، الإنسان الذي لا يعاني من أي ازدواج في القيم، ولا تفصل هوة فاغرة ما بين أفعاله وأقواله، ما بين ما يعلنه وما يسره، ما بين ما يبيحه لذاته ويحرمه على الآخرين، لكن السارد حين يحاول تفسير هذه الظاهرة من خلال وجهة نظره، يقلب الأوضاع قلباً يدعو للدهشة ويستحيل على يديه تكامل المرأة إلى عيب، وانقسام الرجل إلى ميزة، وهو يصل إلى هذا الانقلاب المحير عن طريق اختزال وجود المرأة إلى شيء واختزال هذا الشيء إلى عضو جنسي نسائي، وسر تكامل المرأة وفقاً ليوسف إدريس، يكمن في أن كيانها يتخلق حول أنوثتها أو حول عضوها الجنسي، وهذا العضو يشكل النواة الصلبة التي تتخلق حولها شخصية المرأة، وهذا العضو هو مصدر كل قيمة من قيم المرأة ومردها، روحية كانت هذه القيمة أو أخلاقية أو سلوكية ولأن الوضع كذلك، فسقوط سناء لا بد وأن يصل إلى المحور والمرد[2].

ويخلص الروائي بهذا المنطق الملتوي إلى نتيجة مقتضاها أن المرأة أحادية الكيان على عكس الرجل الذي يغني كيانه بالعديد من المستويات المركبة والمتعارضة والمتناقضة، ولأن كيان الرجل متعدد الأبعاد فليست ذكوريته سوى بعد من هذه الأبعاد، ومن ثم فلا يتأتى إدراج سلوكياته في وحدة، والرجل كذلك قادر على المصالحة بين الأفراد في سلوكياته على عكس المرأة التي يتخلق كيانها وبالتالي سلوكياتها موحدة حول محور واحد وهو عضوها

([1]) الزيات لطيفة،مرجع سابق،ص691.

([2]) غالي،شكري،ازمة الجنس،ص78.

الجنسي ويؤكد الروائي على هذه التفرقة بين الرجل والمرأة لا من خـــلال البنيـــان الروائـــي فحسب[1].

وعلى لسان شخصياته (وعبادة بك) الذي لعب دوراً في استدراج سناء إلـــى عامـــل الرشوة، يقف متعجباً أمام سلوك المرأة العاملة مطلقاً يالأحكام لا على سناء وحدها بل علـــى النساء العاملات على إطلاقهن ويحير عبادة بك كما يحير المؤلف، حقيقة أن النـــساء يـــدخلن العمل بشخصيات متماسكة مترابطة كتلة واحدة توجد قيمهن جميعاً وكلها قيم متحدة واحـــدة، الحرام فيها حرام تحت مظلة الظروف والأحوال والحال أيضاً واحد والعيب في العمل مثـــل العيب في الشرف، وما يعيب في البيت يعيب في المصلحة ككتلة مترابطة واحدة كعرق كبير بينها وبين قيم الرجال الموزعة على أدراج دوسيهاتها، بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر مـــن مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام، ويستدعي إذا أجبرته الحاجة للمقياس الذي يناسب، إذا اكتشف أن ابنه يوسف لأبيه عند أمه عاقبه بشدة وإذا ضبط نفسه وهـــو يـــدرس لزميله عند الرئيس برر وشرح وأفاض في الشرح ليخرج نفسه فيها كالشعرة من العجين، أبداً ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن ينقذ قيمه دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم[2].

وعبادة بك لا يستطيع أن يجد تفسيراً لتكامل المرأة، ولكن الكاتب يجد هـــذا لتفـــسير محيلاً التكامل شديد التركيب إلى اختزال شديد التسطيح، فكيان المرأة أحادي يتحلـــق حـــول أنوثتها، ولا يكتفي الكاتب بتقدير هذه المقولة بل ينسجها في بنيان الرواية ذاته.

وبطلة العيب تفكر وتحلم وتشعر من خلال هذا البعد الواحد، وليلة استلام العمل يدقق قلب سناء في تلهف على استلام العمل، ويستخدم الكاتب عبارات جنسية فجة تعرف كل امرأة استحالة استخدامها في هذا الإطار وكأنها ستزف إلى العمل مثلاً، إلى ذلك الـــشيء الغـــامض المحير الذي له رائحة الرجال ولملامحه جديتهم وصراماتهم، مهما كان فهي تريده، وها هي ذي تحلم وتتلوى وتحتضن المخدة مفكرة فيه محاولة أن تتخيل نوعه ووقعه وأهمية تصرفاتها إزاءه[3].

([1]) غالي،شكري،ازمة الجنس في القصة العربية،80 .

([2]) إدريس، يوسف، العيب، ص120.

([3]) إدريس، يوسف، العيب، ص8.

وحين يعرض محمد الجنيدي على سناء الاشتراك في عملية الرشوة تسوي سناء بين هذه المحاولة وعملية الاغتصاب الجسدي، وتنفجر بالغضب لأنها أهينت كـأنثى لا كـامرأة عاملة لها قيمها التي لا علاقة لها من بعيد أو قريب بكونها انثى.

وربما لو كانت سناء شاباً وعوملت بتلك الطريقة لما جرحت هـذا الجـرح العميـق ولاعتبرت أن ما حدث سبة أو تهمة عادية وجهت إليها ولردتها مضاعفة، ولكنها أنثى تحـس بعمق أن الإهانة التي وجهت على شرفها هي في الحقيقة إهانة لأنوثتها، لشرفها كأنثى، وليس لشرفها ككاتبة أو كفتاة تعمل، أهناك ما يقتل من الغيظ أكثر من أن تجد نفسها فـي موقـف المعتدى على شرفها.

ويصر يوسف إدريس على تفسير كل حركة من حركات سناء هذا التفسير الجنـسي وان ادريس استطاع أن يطوي الحقائق إلى هذا الحد، وأن يمسك بفضيلة عظيمة، من فضائل المرأة التي لم تتمرس بعد على اللعبة القذرة وأن يحيلها إلى رذيلة، وكيف استطاع أن يختزل تكامل إنسان عظيم إلى بعد أحادي، يحرم عمله الفني بهذا التفسير الغريب لمسلك سناء المرأة من البعد التراجيدي، فسناء بطلة العيب لا تدخل صراعاً مريراً ضد الفساد تسقط إبانه سقوطاً كاملاً لخطأ في شخصيتها الإنسانية ولكن سناء وفقاً للراوي تسقط سقوطاً كاملاً لمجرد أنهـا امرأة أحادية الكيان على عكس الرجل المتعدد الأبعاد ولأن شخصية الرجل هكذا وشخـصية المرأة هكذا فالرجل معصوم من السقوط الكلي، والمرأة محتومة بالسقوط الكلي، لأن المـرأة ليست سوى عرضها أو عضوها الجنسي[1]، أو هكذا يبتدئ مفهوم يوسف إدريـس لطبيعـة المرأة والرجل في رواية العيب.

وتثير رواية العيب عدة أسئلة هامة لعل واحداً منها هو ما هي مقومـات الشخـصية السوية رجلاً كانت هذه الشخصية أم امرأة؟ هل الشخصية السوية هي الشخصية القائمة علـى الوحدة أم الانقسام؟ وهل تعني الوحدة بالضرورة التـشيؤ والأحاديـة وانعـدام المـستويات والاهتمامات الإنسانية وهل يتجزأ العيب فعلاً فيكون للمرأة عيب وللرجل عيب ليتجزأ الشرف فيكون للرجل مقومات للشرف وللمرأة غيرها؟[2].

([1]) غالي ،شكري، ازمة الجنس في القصة العربية ،مرجع سابق،ص78.

([2]) نعمات احمد،فؤاد ،رواية العيب ،مرجع سابق،ص85.

لكل من الرجل والمرأة وضعية طبيعة ووضعية اجتماعية، والأولى من صنع الطبيعة والثانية من صنع المجتمع أو التاريخ، والأولى تتسم بسمة الثبات بينما يصف التغير الدائب الثانية، فالوضعية الاجتماعية لكل من الرجل والمرأة وفي علاقة الرجل بالمرأة لاقت الكثير من المتغيرات في مراحل تطور البشرية التاريخية والاجتماعية وستعاني المزيد من التطور، والوضعية الطبيعية تمثل في الطبيعة البيولوجية للنوع وهي التي توجد الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة، وهذا الاختلاف البيولوجي لا يرتب لأيهما أفضلية على الآخر وما من دونية أيضاً تترتب عليه، فالرجل والمرأة يسهمان في الإبقاء على النوع ويمثل ما لايشكل بيولوجية الرجل وضعيته الاجتماعية أو المكانة التي يمثلها التسلسل الاجتماعي في مجتمعه لا تشكل بيولوجية المرأة وضعيتها الاجتماعية[1].

والخلط بين وضعية المرأة الطبيعية الاجتماعية جزء لا يتجزأ من أيديولوجية طبقية تسعى لتكريس النظام الطبقي، إذ أن وضعية المرأة الطبيعية مستقلة تماماً عن وضعيتها الاجتماعية، وأن تشابكتا وتداخلتا نتيجة التطور التاريخي الاجتماعي، ولخص هذا التشابك الاختلاف الجذري بين وضعية المرأة البيولوجية من ناحية ووضعيتها الاجتماعية من ناحية أخرى، وقد كان ظهور الملكية الفردية وتوافقه مع تقسيم العمل بين الرجل والمرأة على أساس النوع هو الذي يتسبب في ضعف دور المرأة الإنتاجي والوصول بها وبالتالي إلى وضعية اجتماعية متدنية لم تعان تغييراً يذكر في العهود القديمة والقرون الوسطى، وإن حققت الرأسمالية باستخدامها المرأة كقوة عمل هذا التناقض الذي يساهم مع غيره من المتناقضات في خلق الظرف الموضوعي لتحيير كل من الرجل والمرأة انتقالاً من الرأسمالية إلى مرحلة الاشتراكية، ومن متبنية المرأة قضية طبقية، في المقام الأول وليست قضية النوع، وهي قضية تتصل بوضعية المرأة الاجتماعية ولا علاقة لها على الإطلاق بوضعية المرأة الطبيعية، أي البيولوجيا النسائية في ظل تماثل النوع لا يستوي الرجل بالرجل، ولا تستوي المرأة بالمرأة، وإن ظلت لقضية المرأة خصوصية تختلف جزئياً لا كلياً عن قضية الرجل المثقل بالاستقلال الطبقي وتبقى الأسبقية للقضية الطبقية[2].

---

(1) المرجع نفسه ،ص70 .

(2) نعمة ،اسكندر ،تابو الجنس عند يوسف ادريس ،مرجع سابق ،ص87 .

وتعد رواية (رجال وثيران) تحقيقاً فنياً ناجحاً لأنها مكتظة بالأحكام والتأملات فمـثلاً يقول السارد: " اليوم لا يود فتعرضون ولأجياد، وأي معركة تدور اليوم على سـطح الكـرة الأرضية لا بد أن تجد نفسك منضماً إلى أحد أطرافها، وحتى التصفيق إعجاباً لم يعد علامـة إعجاب مطلق، أنها تصفق بإعجاب له هدف وتقدير لمن يقدم لها بطولة المـصلحة والخدمـة العظمى، الرجل اليوم هو من يفيد الناس بطريقة أو بأخرى، من يسيطر على أكبر قدر ممكن من مصادر القوى، لا ليدخل بها معركة ضد الخصوم، ولكن ليستعملها ليحقق للناس مطالـب وأعمالاً عجزوا عن تحقيقها وهي بطولة أرقى، ففي الماضي كان الخصم يقوم لنفسه ولذاتـه فيصفق له الناس ويمنحونه لقب البطولة، ولكننا في عالمنا الحاضر تمنح البطولة لمن يقـوى لها ولقائديها" [1].

ثم يقول الكاتب: " ولكنه الإحساس بالأهمية ذلك الذي يدفع الإنسان ليقدم على أكبـر حماقة في العالم كي يظفر به، إنها ليست رغبة في البطولة للبطولة ذاتها أو الشخص ذاتـه، ولكن لإظهارها للآخرين وأمام الآخرين، إنها كالتمثيل وفيها منه الشيء الكثيـر، الفـرق أن الممثل هناك يمثل الدور وبمقدار إتقانه للتمثيل وتقمصه لشخصية البطل ينال إعجاب النـاس" [2].

فالكاتب تدهشه حفلات مصارعة الثيران، فتدهشه طقوسها المحكمة ويـسترسل فـي جزئياتها السطحية بإجلال وانبهار لا يتناسب أبداً مع رفضه إياها في آخر الكتـاب، وخـلال وصفه لهذه الجزئيات يستعرض تأملاته ليغطي بها معرفته بأسرار اللعبة وطقوسها، فلأنه لا يعرف عن اللعبة وأسرارها سوى النزر اليسير، ويريد عبر هذه المعلومات الشحيحة البسيطة أن يبدو عملاق المعرفة عميق الفهم بكل ما يدور في الحلبة من أحداث ومشاهد[3].

ويؤكد الكاتب في آخر الرواية أن أنطونيو شهيد الرأسمالية الإسبانية، وأن الاحتكارات الإسبانية ومصلحة السياحة ثم قاتلوه الحقيقيون، تكن في أرواحنا أو تحفر في أعماقنـا هـذا المعنى، ويمكن القول بأن تصوير الأحداث جاء عبر حدقتي متفرج داهش ومبهور بكـل مـا

([1]) إدريس، يوسف، رجال وثيران، ص(92-93).

([2])إدريس، يوسف، رجال وثيران ، ص57.

([3]) صبري حافظ، رجال وثيران، فصول، 1991،ص700 .

يدور أمامه من أحداث وسعيد بمشاهدتها، ثم جاء في النهاية ليؤكد لنا موقفه التقدمي وتحليلــه الثوري الصائب للخلفية الاقتصادية للمأساة بطريقة تقريرية باردة، لكل هذا لم يتمكن حتى من أن يستدعي في أعماقي الأعمال الرائعة التي كتبها الفنانون الكبار عن مصارعة الثيران مثل "مرثية إغناسيو ميخاس لنديريكو غارسيا لوركا أو موت في الظهيــرة) والــصيف الــدامي لإرنست همنجواي" [1].

وإذا انتقلنا إلى (العسكري الأسود) نجده يريدنا أن ننظر إلى أفراد المجتمع في تلــك الفترة، وإلى أماكن معيشتهم، وعلاقاتهم ببعضهم كحكام ومحكومين كظلمة وكقضاة وســجناء وسجانين ففضاء المكان الروائي في العسكري الأسود يبدأ من مكتب حكمباش المحافظة فــي بناية المحافظة القديمة "البداية مكتب حكمباش المحافظة التي تهدمت الآن" [2]ثم يقــدم وصــفاً دقيقاً لميدان باب الخلق بساحته المعهودة ومواجهته لدار الكتب ومأذنة الجامع القائم في وسطه كالنافورة العالية التي شح ماؤها[3].

والمتأمل لهذه الرواية يجد أن يوسف إدريس كان يغوص إلى أعماق المجتمع ويكشف ما فيه من ظلم واستغلال مبرزاً حيزاً للمساحة المحدودة المتروكــة للعــالم ومتهيــاً بــالظلم المعنوي حيث يكون معيار الناس للحكم على الأمور خاطئاً ومنافياً للحقيقة والواقع، حتــى أن يوسف إدريس في هذه الرواية يؤكد على إدراك الشخصية للمكان، لأن هــذا التأكيــد علــى وجودها بأبعاد يستحيل قياسها في نقطة تقع بين الوعي والحلم، لكنها تقع حتماً في القلب ومــا نسميه الحياة أو الكينونة البشرية[4].

ونجد يوسف إدريس يتوارى خلف الشخصيات في هذه الروايات فهو يوظف ســارداً يعرف كل شيء ويلم بكل تفصيلات الحياة اليومية وغالباً ما نلتقي خــلال هــذه الروايــات بالإنسان في مواقف محددة النقطة الكاتب بصيرة واعية ويكشف من خلال تناقضاته إنــسانية الإنسان وصوره خلال نموه وتحوله، وربما تستغرقه التفاصيل ويوغل في تتبــع وتــصوير

([1]) انظر ، المرجع نفسه ،ص705.

([2]) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص5.

([3])إدريس، يوسف، العسكري الأسود ، ص7.

([4]) محمود ،فوزي ،يوسف ادريس على فوهة البركان ، مرجع سابق ،ص45 .

الحياة الاجتماعية في بلاده وطبيعة النماذج التي درسها بعمق والتعايش معها غير أن هـذا لا يدع أمامه حائلاً يحجب عنه إدراك أبعاد التجربة الإنسانية عامة والرؤية البعيـدة للأعمـاق المشتركة بين الناس، هذه الأعماق الغائرة في متاهات الغرائـز والانفعـالات والأحاسـيس والأفكار المتناقضة التي تتوارى وراء سلوك الإنسان وتجسد ملامـح علاقاتـه الاجتماعيـة وتطرح دائماً علامات استفهام حائرة عن معنى حياته أو إحساساته وتجبرنا في النهاية علـى التفكير في مصيره.

لقد كانت روايات يوسف إدريس تقوم على صيغ روائية متنوعة ومميزة، إذ كل منها شكل عالماً خاصاً، غير أن اللافت في معظم الأعمال الروائية هي أنها قامت في الغالب على حضور السارد العارف بكل شئ صاحب الخبرة والمعرفة التـي تفـوق معرفـة أي مـن الشخصيات الحكائية،فمعظم روايات ادريس استعمل فيها صيغة الماضي فكأن السارد متواجد في قلب الأحداث مما يعطيه الصلاحية في صياغة الأحداث وفق وجهة نظره يدخل الى عوالم الشخصيات بكل تفاصيلها. ، أي السارد صاحب الخبرة والتجربة والمعرفة التي تفوق معرفة أي من الشخصيات الحكائية.

الفصل

الخامس

الصيغ السردية

الصيغ السردية:

سيحاول هذا الفصل أن يبحث في الصيغ السردية التي تظهر في أعمال يوسف إدريس الروائية من خلال محورين، أولاهما يتعلق بالسرد، والآخر يتعلق باللغة، فالسرد بشكل عام هو المقوّم الأساسي في الأعمال الروائية، وهو ما يجعل الرواية والقصة القصيرة تمتاز عن الأنماط الفنية الأخرى، كالمسرح مثلا الذي يتكىء أساساً على الحوار(1).

أما فيما يخص اللغة، فستحاول الدراسة أن تتناولها ضمن العلاقة بين السرد والحوار، إذ إن الروائي المتمكن يستطيع أن يظهر توافقاً كبيراً في خياراته اللغوية، بحيث يستطيع الاتكاء على العامية أو المحكية في مواقع معينة تمنح النص مزيداً من الجمال والواقعية.

أولاً: السرد

يشير السرد عموماً إلى كل ما يمكن أن يؤدي قصا، سواء أكانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أم غير لفظية، إنه نوع من الإجراءات التي يتوسل بها الإنسان بغية توصيل ضروب معينة من الرسائل، وقد تتنوع صيغ السرد على نحو غير عادي، إذ يمكن أن يروي شفوياً، أو دون أدات لفظية عبر الإيماء والصور وغيرها، ولعل ما يمكن ملاحظته هو أن تحديد المصطلح على هذا النحو يفضي إلى عمومية شديدة، إذ هو يشمل كثيراً من النشاطات الإنسانية، مما يستوجب تمييز السرد الأدبي عما سواه من أشكال يمكن أن يتحقق فيها فعل السرد(2).

تقيم (شلوميت كنعان) في إحدى دراساتها تمييزاً أساسياً بين السرد الأدبي وبقية الأشكال السردية حيث تقول: " باديء ذي بدء يوحي مصطلح (أ) إلى عملية تواصل تتضمن قصاً كرسالة من مرسل إلى متلق و (ب) إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الدراسة، هذا هو ما يميز التخيل القصصي عن القص في وسائل أخرى كالفيلم، الرقص، أو التمثيل

---

(1) زيتوني ،لطيف معجم مصطلحات نقد الرواية ،مرجع سابق ،ص105 . .

(2) جنيت،جيرار،حدود السرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي،ترجمة بنعيس بو حمالة ،اتحاد كتاب المغرب، الرباط،ط2 ,1992،ص55.

الإيماني"" [1]. وتأسيساً على مثل هذا التصور ، يمكن تعريف السرد الأدبي كتوال لأحداث تخيلية تتمثل لفظياً عبر نص له خصوصية اللغوية المميزة، ما يستدعي بالضرورة وجود سارد يتكفل بإرساله كرسالة من مرسل إلى متلق، وعليه يمكن أن نشير إلى هذا المفهوم بالمعنى الخاص للسرد، ذلك أن الدراسات السردية قد أفضت إلى بلورة مفهوم أعم وأشمل فيما يختص بتحديد المصطلح، إذ أصبح السرد يشير إلى مجمل التقنيات والأدوات التي تشكل مجتمعة بنية النص السردي، وهذا ما أصطلح على تسميته بالمعنى العام للسرد، وفق هذه الرؤية يكون التمييز متحققا ضمن الحدود التي يتعين بها كل من المصطلحين، فالسرد بمعناه الخاص يرتبط بالتلفظ الذي يكون منطوقاً من قبل السارد مخبراً عن عالم القصة، متضمناً– بالضرورة– تتابعاً للأحداث ضمن استمرارية زمانية، مما يعني أنه جزء من السرد بمعناه العام تماماً كبقية مكونات النص السردي من سارد ومسرود له وزمن حكائي وغيرها[2].

وعالم السرد هو مجموعة الحركات التي تتعلق بشكل خاص بالشخصية، ومن وجهة نظر دلالية فإن عالم السرد محكوم بعدد من المبادئ والقواعد تؤسس لما يجب أن يكون عليه الحال من حيث التحكم فيما تعرفه الشخصية [3].

ويعرف السرد كذلك بأنه " نمط يؤدي إلى اتساع حركة القص لأنه يلخص زمراً عريضة من الأحداث في أسطر مفردات، فهو الذي يبرز الأحداث كما يركز على رواية الوقائع في بعديها الزمني والمأساوي" [4].

([1]) كنعان، شلوميت ريمون. التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة ،حسن حمامه، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص10–11.

([2]) انظر، جينيت، جيرار، حدود السرد. ترجمة بنعيسي بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1، 1992، ص71،

([3])، ص150.

([4]) حميد، لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص64.

والصيغ السردية تتعلق بالطريقة التي تروى بها القصة وما تخضع له من مؤثرات، يتعلق بعضها بالسارد والمسرود له وبعضه الآخر بالقصة ذاتها [1] ، فلكل كاتب طريقته وأسلوبه الخاص في التعبير وضد الأسلوب الذي يرتبط إما بطبيعة القصة نفسها، بفرض المضمون أسلوباً وطريقة معينة في الطرح، وأحياناً يرتبط بالكاتب نفسه، وهنا يحول الأسلوب إلى الجانب الخصوصي في الطقوس ، ويبث من الأعماق الميثولوجية للكاتب [2].

مما سبق تستنتج الدراسة أن السرد قد يقوم به السارد أو إحدى الشخصيات، فقد يضع السارد على ألسنة الشخصيات أجزاءً من الخطاب مثلا شهادة، أو رسالة، أو حكاية فرعية، ويمكن أن يحصرها بأحداث تعرفها الشخصية فقط.

إن المنظور السردي لدى موريس أبو ناصر هو مصطلح يتعلق بمفهوم التلفظ والملفوظ، وله علاقة وثيقة بمكونات الرواية الداخلية كعلاقة السارد بالشخصيات، وأساليب التواصل مع القراء في رواية الأحداث والتعليق عليها، واستعمال السارد لبعض التقنيات السردية للتأكيد على بعض الوقائع أو تلخيص بعض الأحداث، واستخدام عمليتي التقديم والتأخير دلالة على حضور السارد أو غيابه طوال فترة السرد[3].

ويعد السرد وحدة يتداخل فيها عدد من العناصر المشكلة له، فهو القص أو فعل يقوم به السارد الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ينتجه الخطاب ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنية والواقعية والخيالية التي تحيط به [4].

والسرد: هو عملية إنتاج يمثل فيها السارد دور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المتبعة[5]. ويعرف مفهوم الخطاب الروائي على أنه فرع من الخطاب الحكائي، وهو بنية لغوية دالة أو تشكيل سردي دال يصوغ عالماً موحداً تتنوع فيه وتتعدد في

([1])حميد، لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص45.

([2]) بارت،رولان.الدرجة الصفرية للكتابة، محمد برادة، دار الطلبة، ط1 ، 1982، ص34.

([3]) السويرتي ، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي،افريقيا الشرق،الدار البيضاء،1991، ص 95.

([4]) لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص105.

([5])المرجع نفسه ص105.

داخله اللغات، والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة بل هو يؤسسها[1].

إن النص الروائي يتحقق انطلاقاً من اللغة وعبرها، وتعد اللغة جهازاً أكثـر تعقيـداً وسط شبكة من العلاقات التي تقيمها الرواية مع ما هو تخييلي ونفسي واجتماعي([2]) 6.

والخطاب الحكائي هو كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع أو روحـي، وهذا العالم يقع في زمان، ومكان ، محددين، وهو يعكس غالبـاً فكـراً محـدداً لـشخص أو لمجموعة من الأشخاص بما فيها السارد لذلك في هذه الحال، يحتوي السرد كفعـل، ونظـام لفظي والمحكي ، كأحداث وشخصيات وفضاء[3].

إن الطابع الغالب على روايات يوسف إدريس هو طابع كلاسيكي بحت في الغالـب، ولعل أهم خصائص هذا الطابع الكلاسيكي تتلخص في الالتزام بالعقدة في الرواية، ويعد هـذا الالتزام سمة مشتركة لجميع كتاب القرن الماضي[4].

إن تتبع منجز يوسف إدريس الروائي يكشف عن اهتمام واع بتحقيق المادة التخييليـة لأعماله ضمن صيغ سردية متنوعة، غير أنها في الغالب لا تتجاوز الحدود التي أقرها النقـد بوصفها حدوداً كلاسيكية للرواية، فهو يبتعد عن السرد الغرائبي أو العجائبي، مرتكزاً علـى الواقع كأنموذج يسعى إلى الانطلاق منه في محاولة لإقامة معادلة فكرية بين الواقع بوصـفه موضوع الأدب، وبين النص بوصفه التجلي التخييلي لهذا الواقع وفقاً لرؤية ما ، تحمل هموم المجتمع وتحاول تحليله، والواقعية عند إدريس لا تتعلق فقط بتحديد ملامح المجتمـع ورسـم صور للطبقات المختلفة فيه، بل هي تنطلق من الإنسان في كل تجلياته النفـسية والوجوديـة ضمن حدود علاقته مع الواقع المادي الذي توجد فيه[5].

([1]) نبيل سليمان ويمنى العيد، الرواية العربية بين الواقع والايدولوجيا، دار الحوار اللاذقية، 1986، ص75.

([2]) نبيل ,سليمان ويمنى العيد,المرجع السابق, ص77.

([3]) انظر: يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي(الزمن والسرد والتعبير) ،مرجع سابق، ص(33-34).

([4]) الرشيد، بوشعير. مرجع سابق، ص58.

([5]) المرزوقي سمير،شاكر جميل ،مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ،مرجع سابق ،ص80 .

إن سرد الحوادث في الرواية الكلاسيكية يقدم على اتفاق تلقائي بين القارئ والمؤلف، فالمؤلف يتصنع الاعتقاد فيما يقص، والقارئ يتصنع أنه يعتقد فيما يُقص عليه وينسى تماماً أن كل ما قرأ هو مجرد اختلاف، بل يصطنع الإحساس بأن الكتاب الذي بين يديه وثيقة حقيقية أو ترجمة لحياة إنسان ما باختصار هو يعتقد أنها قصة قد عيشت فعلا[1].

وهذا ما نجده في روايات يوسف إدريس ففي رواية (قصة حب) يلتزم إدريس بسرد أحداث معينة على غرار ما يقع في الحياة أو يمكن أن يقع فيها بطريقة طبيعية تلقائية لا تثير الشك في صحتها.

فهو يوثق لنا فترة خطيرة من فترات الحياة في مصر، لاعتزازه الشديد بهذا الجزء من عمره وعمر بلاده، ففي هذه الرواية (قصة حب) يسرد لنا أحداث حياة حمزة الوطني الثائر، خلال رحلته من فترة زمنية تمتد من يناير(1951) [2].. حتى فبراير (1951)، حيث تبدأ أحداث الرواية مع حمزة في معسكر اللجنة العامة للكفاح المسلح معسكر تدريب شبرا[3]. خلال لقائه مع فوزية سكرتيرة لجنة المدرسات للمقاومة الشعبية.

ويتابع إدريس وظيفته في سرد الحكاية بمزج ثلاثة خيوط أولاها هي ارتباط حمزة بقضية بلاده، وارتباطه بالناس ارتباطاً وثيقاً، بحيث انعكست التطورات الخارجية على حياته باستمرار فكان يجاهد أولاً في العلن في معسكر للكفاح المسلح ضد الإنجليز.وطالما أن الظروف تسمح بذلك ، ولكن أن وقع حريق في القاهرة، وتقلب الحال، بعد أن أعلنت الأحكام العرفية، وأصبح المجاهدون مطاردين، ورهن الاعتقال والتعذيب([4]).

تلاحظ الدراسة هنا، أن إدريس يتابع السرد ليصف لنا الخيط الثاني هو اختباء حمزة عند صديق دراسته المحامي الطبيب المناقض له، الذي يهتم بعمله فقط، أما الخيط الثالث فهو

([1])جرييه . آلان روب ، نحو رواية جديدة، ت: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص38.

([2]) ادريس ، يوسف، قصة حب،ص3.

([3]) المصدر نفسه،ص6.

([4]) خشبة ،سامي ،حمزة الحب والثورة ،مرجع سابق ،ص92 .

من داخل شقة بدير المفروشة حيث تمكن من توطيد وتنمية علاقته مع فوزية كي تكون عوناً له أولاً، ثم إذا الحب يجتاحهما[1].

إن الرواية قامت على عدة محاور، كان أبرزها محور النضال الذي يخوضه الشعب المصري عموماً، وحمزة خصوصاً، حيث قدمت الرواية صيغة السرد بصوت الغائب، فالسارد الأول يتكفل برواية أحداث قصة حمزة، وما يتعلق بها من ملابسات كنضاله،وحبه لفوزية.

أما في رواية (البيضاء) فيتحقق الإيهام بالواقع إلى أبعد الحدود بفضل ظهور السارد البطل في سرد الأحداث وسيطرة طابع السيرة الذاتية عليها، لقد كانت قصة الحب التي قامت بين السارد وبين سانتي هي المعادل الموضوعي العلاقة بالعمل الثوري، وقد فشل في كليهما، ويقول السارد : " كنت طوال الوقت أحاول أن أطرد خاطراً مخيفاً يحوم حولي، خاطر مخيف حقيقة ، فقد كنت أحياناً أتساءل: أليس من المحتمل جداً أن يكون البارودي قد قادنا طوال تلك الأعوام في الطريق الخاطئ والطريق الذي يؤدي إلى أوروبا ولكنه لا يمكن أن يؤدي إلى بحري أو العميد "[2].

إن جوهر الرواية كان مقاربة الحالة المصرية في فترة النضال ضد المستعمر، أما قصة الحب التي ظهرت بين يحيى وسانتي فكانت خلفية اتكأ عليها إدريس ليحقق غايته من الرواية، وهذه الخلفية لم تكن وسيلة للوصول إلى فكرة النضال فحسب، بل شكلت عاملاً منح الرواية بعداً إنسانياً إضافياً، من خلال علاقة السارد (يحيى) بالفتاة اليونانية[3].

وفي البدء كان اللقاء في مطعم من مطاعم القاهرة، حيث ملتقى الأحداث وانعكاساتها[4].وكان هدف اللقاء أن تتعاون سانتي مع الحملة السياسية التي يعمل فيها(يحيى) إلى جانب عمله كطبيب بورش السكك الحديدية، وكان مع سانتي زميلة أخرى فرنسية هي لورا والتي سيكون دورها الفني في الرواية هو دور الإطار الذي تبرز من خلالها شخصية

---

(1) خشبة ،سامي ،حمزة الحب والثورة ،مرجع سابق ،ص93 .

(2) إدريس، يوسف، البيضاء، ص328.

(3) الشاروني ,يوسف ،دراسة في رواية البيضاء ,مرجع سابق ،ص0702

(4) المرجع نفسه ، ص703.

سانتي، وحين كان يحيى في طريقه للقاء سانتي كان يقول لنفسه: " إنه ما من امــرأة قابلــت رجلا وما من رجل قابل امرأة إلا وسأل نفسه: هل يصلح لي الآخر فهناك دائماً عملية بحث دائبة عن الطرف الآخر في تلك اللعبة الخطرة التي يسمونها الحب، وفي اللقاء قرر يحيى أن سانتي له، طال الزمن أو قصر شاءت الظروف أم لم تشأ " [1].

إن السرد في هذه الرواية يتسلسل على لسان السارد، ومن هذا الصراع بين الغــرب والشرق والبعد بين الطرفين، تسلسلت أحداث قصتنا من طريق دقيق جداً هو ذلــك الطريــق الذي يفصل بين الرجل والمرأة، ثم يعود السارد ليسرد لنا الظهور المخيف لذلك الحاضر الذي تكشّف في العلاقة بينهما، إنه الحاجز الذي يقوم بين الإنسان وهو حــاجز الزمالــة والعمــل المشترك[2].

من الملاحظ في رواية البيضاء أن السارد يقوم بلفظ ما يسرد باســتعمال (صــوت الأنا)ويقوم بالتنظيم الداخلي للخطاب القصصي في الرواية، فهو الذي يــنظم الــسرد ويقــدم الشخصية بمختلف الطرق [3].

ولعل السبب الدقيق لهذا الحاجز النفسي الذي يشعر به يحيى هو علاقتــه بكــل مــن عرف من غيرها من النساء فهو يقول : " لأعرف متى ينتهي، ولماذا أنا سائر فيه " [4].

ويجتهد السارد في (البيضاء) في استكشاف حقيقية الوجود الإنساني لذا يضطر إلى التشكيك والشك في ذاته وما حوله فهو يعيش زمن التمزق واليأس والحيرة والظلم والتقوقــع ينظر للأحداث من منظوره النفسي فتقوده الأشياء والتشجيعات والأحداث والأزمنة والأمكنة، إلى خيوط فكرية في تجربته يغذيها بعلاقاته وقيمه وعواطفه[5].

---

(1) إدريس، يوسف، البيضاء، ص7.

(2) ينظر : عبد العزيز ,ربيع محمد ,جدل الأنا والأخر في أدب يوسف إدريس ,أصوات معاصرة ,عدد 186 ,2006. ص43 .

(3) المرزوقي، سمير وشاكر جميل، مرجع سابق، ص 18.

(4) إدريس، يوسف، البيضاء، ص74.

(5) يقطين، سعيد ، تحليل الخطاب الروائي،مرجع سابق ، ص12.

ويمكننا ملاحظة ذلك إذا ما استمعنا إلى قوله معترفاً: " أنا كنت دائماً أذهب إلى النساء وأبعد عنهن كما أرهب أمي وأبعد عنها، ولكنني كنت دائماً واثقاً فيما لو اقتربت من احـداهن لأكون معها في التو واللحظة"[1]. أدركنا أن محاولة الحصول على سانتي كانـت ذات وجـه مزدوج رغبة في تحطيم العقدة التي كونتها أمه في حياته، ثم رغبة مضادة في تحطيم التعظيم أي البقاء عند العلاقة النفسية المرتبطة بها.

وفي (العسكري الأسود) يبدو وكأن الأحداث تسرد على لسان إدريس نفسه حسب ما يصرح به في الفصل الأول من روايته على النحو التالي " لكي أكون صـادقاً مـع نفـسي، أعترف أني في جلوسي لكتابة ما حدث لي من هدف سوى أمل واحد، لأن أوفق عن طريـق الكتابة، فيما فشلت فيه عن طريق الخيال" [2].

إن السرد في (العسكري الأسود) يتم بداية بصوت المتكلم، بحيـث تـدور أحـداث الرواية مندمجة في روح السارد، وكأن الفوارق الزمنية التي تفصل بين الزمن السرد وزمـن السارد قد تلاشت، الأمر الذي يعطي انطباعاً أكثر بحميمية التجربة بحيث يبدو المتلقي أكثـر انفعالاً مع تجربة البطل الذي يعطي التي يرويها بنفسه، وهذا ما يجعل النص يحقق الإيهـام بواقعية الحدث على الرغم من مشهد جنون العسكري الأسود من جراء الجرائم التي ارتكبهـا أثناء عمله في الشرطة، وهذا بعيد كل البعد من الرواية الحديثة التي لا تتقيد بنموذج الواقع

إن قوة الروائي المحدث على حد تعبير (روب جرييه) تكمن في أنه يخترع بحريـة دون تقيد بنموذج أو مثل [3]. غير أن صيغة السرد بصوت المتكلم لا تسيطر على الرواية، إذ تظهر صيغة السرد بصوت الغائب لتسيطر على مجمل الرواية، بصوت المتكلم يظهـر أولاً على لسان السارد الذي كان شاهداً على الأحداث حين أتحدث عن السر الذي كان يحيرني في

([1]) إدريس، يوسف، البيضاء، ص74.

([2]) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص6.

([3]) جرييه ، الان روب، مرجع سابق، ص39.

شوقي ولا أعرف له سبباً أو تفسيراً ثم تتبلور الرواية لاحقاً لتتحول إلـى صـوت الغائـب، ويكون محورها الرئيسي هو قصة شوقي الذي يسردها السارد الأول([1]).

وفي (العسكري الأسود) يقول السارد إنه في فترة الأربعينات من هذا القرن شـاعت قصص التعذيب، وانتشر صيت ذلك العسكري الأسود وما يفعله بالمساجين والمعتقلين وأصبح مبعث رعب الجيل[2].

ويقول: " أصبح رمزاً لكل ما يناله جيلنا من ضـربات " [3]. وتمـر الأيـام وتـشاء الصدف أن يقوم أحد ضحايا العسكري الأسود، هو الطبيب شوقي، بتوقيع الكشف الطبي على العسكري الأسود للنظر في انتهاء خدماته بوزارة الداخلية ، فيلتقيان بعـد أن بـدلت علاقـة التعذيب للطرفين، فلم يعد شوقي بعدها هو شوقي ولم يعد العسكري الأسود هـو ذاتـه، لقـد أصبح شوقي: " جرحاً شاملاً من قمة رأسه إلى أظافر قدمي شخصيته" [4]، أما " جلاده فأمسى كومة مختلة يستيقظ مرعوباً من نومه، أو يشتم بنفسه فجأة، أو شب أسنانه في ذراعه وينهش يد امرأته" [5].

إن اللافت في هذه الرواية أن إدريس لم يكن معنياً بالجانب التاريخي للمسألة ولم يكن معنياً بعرض الظروف التي عاشها جيل الأربعينات بقدر ما كان معنياً ببلورة رؤية إنـسانية تبحث فيما وراء أسباب وحشية الإنسان وساديته وتلذذه بعذاب الآخرين[6].

([1]) الساعدي ,علي خضر , يوسف إدريس ودلالة الصمت عن الإبداع القصصي ,صحيفة الأهالي الثقافية ,عدد 246 ,2008. نقلا عن موقع www.ahali-iraq.net

([2]) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص13.

([3])إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص13.

([4])المصدر نفسه ص19.

([5])المصدر نفسه، ص64.

([6]) لحمداني ،حميد ،بنية النص السردي ،مرجع سابق ،ص69 .

ويتذكر الطبيب شوقي أن العسكري الأسود حين يضرب كان من يراه لا يظن أبـداً أنه يمت إلى الإنسان أو الحيوان بصله، بل ولا حتى الآلة، " فالآلة لا تبـدو علـى وجهها الممتعة والمتوحشة وهي تضرب "(1).

يبدو أن إدريس أرادنا أن ننظر لأفراد المجتمع في تلك الفترة، فالبشر خلافاً لما هـو مفترض يشعرون شعوراً أنانياً بالراحة حين يشاهدون الآخرين مرضى أو مجانين، أن إدريس يفوص إلى أعماقنا ليعرفنا على حالة الانتهاك المزمن للإنسان في بلادنا (2).

ويمكن القول ان ما يريد أن يقوله إدريس بأسلوبه السردي المتواصل في هذه الرواية أن الثورة التي حررت الوطن المحتل، وأجمعت بكل الاهتمام بشتى المجالات هي التي فتحت أبواب المعتقلات والسجون، وهي التي ألفت الأحزاب واختزلتها في حزب واحـد، حتـى أن إدريس قد زاوج بين واقع السياسة وما يحوي المجتمع المصري والمجتمعات العربية في تلك اللحظات الزمنية(3).

لقد سعى إدريس هنا عن البحث عن المعنى العميق للتساؤل المخفـي وراء بعـض مظاهر الحياة، أو الأسباب الكامنة خلف بعض المظاهر ، ويكتفي إدريس بتقديم أخبار متفرقة عن شخصية العسكري السادي الذي يستمتع بتعذيب معتقليه وقهرهم وكانت الأخبار ترد على لسان عبد الله أو على لسان الدكتور شوقي الذي تعرض للتنكيل على يدي العسكري الأسـود، وجاءت الأخبار على لسان السارد، أو من خلال تصريحات الزوجة (نور) في آخر الرواية، لقد قدم إدريس الأخبار في صورة أفعال بطريقة موضوعية مما جعله يحقق نجاحاً كبيراً فـي توضيح شخصية العسكري الأسود(4).

---

(1)المرجع نفسه، ص35.

(2) الهادي، محمد، عبد الناصر ذو القناع الجليدي، مجموعة ناشري الالكترونية، ط1، يناير 2004، ص(32-33).

(3) المرجع نفسه ,ص35 .

(4) الخميس, احمد ,العسكري الاسود ,مجلة زي نت الاكترونية , نقلا عن موقع www.zaynet.com

ولعل يوسف إدريس إذ يتقيد بنموذج معين إنما يعبر عن ارتباطـه بـالواقع الـذي يحرص على تصويره، وربما كان هذا الحرص هو الذي يجبره على مراعاة الترتيب وسـرد الأحداث بطريقة كلاسيكية وعلى اعتماد أنماط سرد واضحة، ليس فيها غمـوض يمكـن أن يؤدي إلى تشتيت ذهن المتلقي، ففي (جمهورية فرحات) يترك يوسـف إدريـس الـصول فرحات يحلم، ويكتفي بأن يروي لنا هذا الحلم، فجاء معبراً عن خصائص صاحبه، وأمنياتـه الساذجة في عالم يحقق المساواة ويحرر الناس مما يجعلهم يمارسون نفوذهم أمام من يرجون منهم شيئاً[1].

فأحداث الرواية تدور في قسم البوليس حيث يجلس فرحات الصول الكبير في الـسن والمنهك الذي شاب رأسه في خدمة الحكومة وسط هذا الخضم البشري كله، ويطلـق العنـان لأفكاره مختلقاً قصة وهمية يرويها على الشاب، احتجز لأسباب سياسية، ولعل هذا الشاب هو يوسف إدريس نفسه، لأن هذه الرواية هي آخر ما كتبه في اعتقاله لأسـباب أمنيـة ويـروي الصول فرحات وسط الأحداث الكوميدية التي تجري أمامه، كيف واتى الحظ شـاباً مـصرياً فأسس إمبراطورية صناعية وأصبح ثرياً جداً، لكنه لم يتخل عن أصله، وخص ماله وحياتـه لرفع مستوى معيشة مواطنيه فحققت السعادة المنشود، وأدى ذلك إلى اختفاء الفروق الطبقيـة وانتقل الأمر بهذا المحسن إلى زهد في الرفاهية والنفوذ فتنازل عن ممتلكاته للشعب.

ويقول فرحات: " مش بس كده، كان ما يخدش من عرق العامل حاجة اشتغل بخمسة يأخذ خمسة عشرة بعشرة" [2].

"والناس بقوا حلوين وفرحانين ومبسوطين، ولا قرف ولا بلاوي، طول النهار ضحك وفرفشه، والليل يروحوا السميات،...والعسكري بدل ما يطلع 8 ساعات في الدورية له كـشك قزاز" [3].

([1]) الورقي ،سعيد ،مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف ادريس،مرجع سابق،ص63 .

([2])إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، ص29.

([3])المصدر نفسه ، ص 29.

ويقول:" ففي يوم من الأيام أعلن في الراديو.. أيوه.. فهو نسيت أقولك انه عمل محطة إذاعة.. وعمل لها في كل بيت من بيوت وصله، أعلن في الميكرفون أنه متنازل عن جميع ممتلكاته... " [1].

وعن جمهورية فرحات يقول طه حسين في مقدمته: " الأديب الحق ليس مسجلاً لكلام الناس على علاته، كما يسجله الفونغراف، كما أن المصور الحق ليس سجلا لواقع الأشياء على علاتها وإنما الفرق بين الأديب والمصور أنهما يصوران الحقائق ويضيفان إليها شيئاً من ذات نفسيهما " [2].

إن الشيء المميز للصيغة السردية المستخدمة في جمهورية فرحات أنها تعتمد تقنية القص داخل القص، إذ إن الرواية تتضمن حكايتين، الأولى هي حكاية المثقف المعتقل والصول فرحات، والثانية هي حكاية الشاب المصري الذي يصبح غنياً، فالحكاية الأولى تشكل حكاية إطار للثانية ، وفي الحكاية الأولى نلحظ أن السارد هو نفسه الأفندي المعتقل، وهو بدوره يتحول إلى مروي عليه يستمع إلى فرحات الذي يصير سارداً، وتتداخل الصيغ السردية في الرواية، فحكاية الشاب المصري التي يرويها فرحات تستمر في تصاعد زمني، غير أنها تخترق كل مرة أحداث طارئة في الحكاية الأولى، مما يضطر فرحات (السارد) إلى التوقف عن سرد أحداثها، والعودة إلى الواقع ، وهكذا تتأثر الحكاية دوماً بلحظات واقعية، يستفيق فيها فرحات من حلمه، ليعود إلى الواقع، مما يؤثر في مجرى الحكاية وتسلسلها([3]).

إن العالم الذي بناه فرحات كان موازياً للعالم الواقعي الذي يحياه، ولم يستطع حتى في حلمه أن يتجاوزه كليّا، والرواية بشكل عام تتقيد بنموذج القص البسيط، بل كانت تعتمد على تداخل واضح بين حكاية فرحات والأفندي المعتقل الواقعية، ضمن حدود الرواية وبين الحكاية الشاب المصري والغني الهندي التخيلية، التي تمثل حلم فرحات بجمهورية فاضلة.

([1])المصدر نفسه ، ص30.

([2]) المصدر نفسه، المقدمة، ص9.

([3]) الساعدي ,علي خضر ,مرجع سابق , نقلا عن موقع www.ahali-iraq.net .

وفي رواية (الحرام) يبدأ إدريس روايته من قمة العقدة، ولعل هذا لا يعد من قبيل التأثر بالتجارب الحديثة في الرواية، بل يعد تقليداً لبعض خصائص الرواية البوليسية التي تعود إدريس على قراءتها في مرافقته، حسب ما يذكر هو نفسه [1].

وتلحظ الدراسة أن إدريس لا ينهج في الغالب أسلوب عرض الأحداث في الرواية بشكل متشعب ومتنوع، بعدة طرق حتى ينسج روايته، بل يستخدم أسلوب نسج الخيط الواحد، متبعاً منهجاً أقرب ما يكون إلى القصة القصيرة ، وهذه دلالة على أصالة الحس الفني لدى يوسف إدريس تجاه القصة، إلا أنه في الرواية نحى إلى إضافة مضامين ثانوية، لم تضف أي بعد جديد إلى مضمون الرواية الأساسي ولكنها أكدّت المغزى الأساسي لها، فعلاقة أحمد سلطان ولندة بتدبير من زوجة الشيخ إبراهيم وما أثارته هذه العلاقة من غيرة صفوت فكري أفندي خير مثال على ذلك [2].

إن رواية (الحرام) تتخذ موضوعاً من صميم الخصوصية، وفي الوقت نفسه له مدى إنساني، في البناء والتشكيل الجمالي والمعماري وقدرة تجسيد المعنى وجوهر الموضوع وعلاقات الشخصيات وتفاعلاتها مع الحدث وإيقاعه وتصاعده الدرامي والكشف عن حقيقة طبعه ومستوى الشخصيات النفسي والعقلي ودوافع سلوكياتها[3].

ومن خلال ذلك نرى كيفية التوافق الدرامي للحدث الرئيسي بأن تبدأ الرواية بمنظر تصوير شاعري مكثف لبزوغ القمر في الريف المصري [4]، وريف الدلتا الذي ولد فيه وعايشه إدريس بحق، واكتشاف الغفير عبد المطلب محمد البرادي، بعد أن استحم في الترعة اللقيط على الجسر، ثم تفرقه مع الآخرين إن الجنين مخنوق وأبلغوا فكري أفندي مأمور الزراعة[5].

([1]) انظر الحوار الذي أجراه غالي شكري يوسف إدريس ونشره في كتابه، مذكرات ثقافة تختصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1970، ص 276،.

([2])إدريس، يوسف، الحرام، ص(122-124).

([3]) السيد ،شفيع ،اتجاهات الرواية العربية في مصر ، ص100.

([4]) ادريس،يوسف، الحرام، ص 5.

([5])المصدر نفسه ،ص6-7.

وبلا إدعاء في البناء والسرد يعود إدريس متسلسلاً إلى عقل فكــري أفنــدي مــأمور الزراعة ونفسيته مستخدماً تداعي الخواطر وعدم وعـــي الــضمير ليكــشف عــن دوافعــه والتفاعلات النفسية والعقلية والحيرة التي يعاينها فكري أفندي في الدراسة عن الأم بالذات الأم الخاطئة التي قتلت وليدها، ويشك في أقرب النساء إليـــه.. ونـــساء أخريـــات، والمـــزارعين والكبار، ثم يستعد على الترحيلة ونصل إلى يقين غريب أن الغرابوة هم في الأصـــل منبـــع الجريمة([1]).

وذلك فعلاً ما كان يدور في رأسه وهو يمشي الهوينى في الطريق إلى مبـــاني إدارة التفتيش وخلفه ذلك الجمع الصغير"غيرأن حب استطلاع بدير يراوده تـــرى ابـــن مـــن هـــذا "[2].

ولكن إدارة المأمور لوجهه وعينيه كانت إمعاناً في التفكير ليس إلا وتبيناً من وجهـــة الرأي الذي استقر عليه، وأشار فكري أفندي فجأة بالخيزرانه التي كانت معـــه، أشـــار إلـــى الفضاء الكائن خلف الاسطبلات، وقال " لازم واحدة من دول" [3].

ويبدأ السرد بتلقائية إلى الولوج في عالم عمال ونساء الترحيلية ويقدم سميولوجياً وفنياً وتصويرياً لعملية جمع أنفار الترحيلية " وهم رجال ونساء في قرى متباعدة لا يملكون إلا قوة عملهم يبيعونها في الغربة ويعيشون بأكلهم ورائحتهم وعاداتهم وتقاليدهم ونسائهم وأطفالهم في عزلة عن الفلاحين أصحاب الأرض أو فلاحي التفتيش" [4].

لقد استطاع يوسف إدريس من خلال سرده للوقائع أن يعرّي النظام الاجتمـــاعي فـــي مصر قبل الثورة، وذلك بتبيان الحاجز الرهيب الذي أقامه هذا النظام بين أفراد الطبقة الكادحة أنفسهم، وبالتحول إلى قائمة الرواية، نجد أن يوسف إدريس قد أراد إضفاء لون من التفـــاؤل والأمل على ذلك الواقع القائم الذي يصور ويسرد أحداثه في الرواية فأضاف لمسة رومانسية على حركة القص، فنجده في نهاية الرواية يقول:

([1]) السيد ،شفيع ،اتجاهات الرواية العربية في مصر ، مرجع سابق ،97 .

([2])ادريس،يوسف، الحرام ،ص12.

([3])المصدر نفسه ،ص15.

([4])ادريس،يوسف، الحرام،ص(17-18).

" كل ما تبقى منهم شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن ، ويقال إنها نمت من العود الذي استخلص من بين أسنان (عزيزة) بعد موتها ، وكأن تلك الشجرة وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد ومجرب لعلاج عدم الحمل" [1].

وفي رواية (العيب) يشد إدريس القارئ، فالخيط في يده كالزمام يتحكم فيه قادر مسيطر، هذا الخيط الذي كثيراً ما يفلت من أيدٍ كثيرة أو يتميع، متماسك طوال الوقت وهو يضفي أهمية على الحدث ينظمه مع أحداث أخرى، فلكي تحسب خطورة تعيين الشخصية المركزية (سناء) في المصلحة يقربه لك الكاتب بأحداث معينة[2].

" ثلاث مرات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام، يوم توفي سعد زغلول ونعاه الناعي ، ويوم طرد الملك، واليوم الذي عينت فيه سناء" [3].

إن إدريس يسرد ألفاظاً خاصة كأنها وليدة ساعتها، فهو يستطيع إعطاء المعاني ذات الدلالات الخطيرة في عرض الحديث وكأنه لا يعنيه إلا الأذكياء ، ويستخدم كذلك أسلوب الإشارة في السرد، ولم يكن استعماله التصور تميزاً ضد المرأة ولكنها استحالة أن يعتقد أحدهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيدة ما في الوجود وأن تجد لها داخل هذه المؤسسة الرجالية الخاصة تماماً، " كما لا تستطيع أن تتصور أن توجد فتاة أو سيدة في جناح الملابس الداخلية الخاصة بالرجال مثلاً، فهذا مكان رجالي مزدحم" [4].

ويغوص السرد عميقاً ليعبر عن حال سناء، " أيام لا تستطيع حصرها، لكثرتها أو لقلتها ولكن لأنها كانت مجرد يوم واحد متصل " [5]، وقريب من هذا تصويره لمحنة الضمير

([1])المصدر نفسه ، ص152.

([2]) نعمات ، فؤاد، العيب، فصول 1991، ص (668-669).

([3]) إدريس، يوسف، العيب، ص5.

([4])إدريس، يوسف، العيب ،ص6.

([5])المصدر نفسه،ص60.

عند سناء "وقد يكون ألف خاطر وخاطر قد دار في عقل سناء وقد يكون الأرم وكأن خاطراً لم يدر فالدوران السريع يبدو كالثبات المقيم" [1].

وتستنتج الدراسة، إن إدريس بسرده للأحداث التي مرت أو تمر بها البطلة (سـناء) كان يترك للقارئ صوراً يقوم هو برسمها ويترك للقارئ المجال أن يقوم بتشريحها ومعرفة نوازعها ورغباتها وانكساراتها وانتصاراتها.

من جهة أخرى جاء الخطاب في رواية (فيينا 60) كرنفالياً كما حدده(ميشيل باختين) وبخاصة في حالة تعدد الأصوات وازدواجية القيم بين الجليل والسوقي والمقدس والدنيوي.

لقد ظهرت في الرواية سمات من الدراما المرتجلة، وذلـك مـن خـلال سـلوكيات الأبطال، وفي لغة التعبير، فارتجال الأبطال هنا يصب في مجرى إنجازها لحدث غير مألوف، وخضوعها لاندفاع واحد لا غير، يستمد حضوره من تلقائية حدسية[2].

إن السرد في (فيينا60) يتم بصوت الغائب، حيث نجد السارد الأول موظفاً على نحو يكون فيه قادراً على تقديم المتن الحكائي للرواية بحرية تامة، فهو راوٍ عليم، يتضح ذلك مـن خلال تقديمه الدقيق لشخصيات الرواية والولوج إلى داخلها، غير أن اللافت في قدرة إدريـس الفنية هو مراوحته بين الفصحى والمحكية، بين صيغ السرد ومقاطع الحوار، حيـث يكـون المتلقي أكثر انفعالاً مع التجربة الروائية([3]).

ويلاحظ أن يوسف إدريس يعمل على ارتجال لغة التعبير، حيث ينوع ما بين استعمال الفصحى واستيعاب لغة التخاطب الشعبي، كما أنه يورد نوعاً من الرطانة الأجنبية، ومن أمثلة ذلك (سادر في غيه) (يستضاع العمل) (ودلف إلى جوارها) (أنت مكسح، بـدل أنـت كسيح) (أنت مجعلص بدل سمين)، (الكار بدل المهنة) ، و(الكون تجرسون بـدل عامـل المقهى) [4]

([1]) المصدر نفسه ،ص99 .

([2]) باختين ،ميشيل ، اشكال الزمان والمكان في الرواية ،مرجع سابق ،ص69 .

([3]) سليم محمد احمد ,يوسف ادريس بين القصة والرواية ,مجلة ادب ونقد ,عدد 66 ,نقلا عن موقع www.adabwanagd.com

p.m(1981) the short stories of yousuf Idris' Akarpar shock ،Brill ip. Modern([4])

.'Egyptiananton Kiden.p511

ولعل هذا الأسلوب يتجاوز حد الجمع أو الخلط بين الفصحى والعامية أو الرطانة، لكنه ينطوي على توفيق فني لا حدود فيه، فهو يوسع اللغة حتى تنفتح على المتلقي كما هو الشأن في الدراما المرتجلة.

إن علاقة الرواية بما هو خارجها لم يتم عبر التتابع السوسيو تاريخي أو الشخصي للكاتب إنما عبر تراكب التضاد الذي لا يجنح إلى المماثلة بين الإبداع وفضائه الاجتماعي والتاريخي وشخصية صاحبه[1].

أما رواية (نيويورك 80) فليست حالة من التحول الفكري بل حالة من الالتباس الجنسي الذي يبعدنا عن تعين شكل الإبداع القصصي لها ، فإدريس أضاف على (نيويورك 80) كلمة رواية رغم أن ذلك لا يعد أن يكون كساءً لتغليف أفكار الكاتب المباشرة، وتتسم الرواية بواحدية الصوت وعلو الذاتية وترجع الفكرة أو الرؤية الواحدة،الى رؤية الكاتب.

والرواية تتمحور حول فكرة أساسية ، لا يمكن اختزالها فقط بالعلاقة الجنسية مع المرأة، بل هي تنهض أساساً محاولة طرح مجموعة من الأسئلة التي تفرضها طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب.

إن الصيغة الأساسية في الرواية كانت قائمة على الحوار، لا على السرد، وعلى الرغم من أن السارد يظهر بوضوح في الرواية إلا أن سرد الأحداث يتم وفق زمن متتالٍ منظم،يتيح المجال للشخصين الحكائيتين أن تسيطرا على الرواية، ليقدّم كل منهما رؤاه الخاصة، مماخلق أجواء نفسية مشحونة تقترب بالرواية إلى أجواء المسرح.

أما فيما يتعلق بتسمية الشخصية فقد بدا واضحاً أنه كان لهدف معين، فالبطل اسمه (عوض) والبطلة اسمها (باميلا جراهام) ، وكلا الاسمين دلالة على صاحبها فاسم عوض شائع في التصور الشعبي بمصر، واسم باميلا شائع في الحضارة الغربية، فكل منهما يعيد ذاكرة موروثه الحضاري.

وفيما يتعلق بالحدث تتضح في الرواية، غيرية الأنا، التي تميز موقع إدريس من تواصله مع راوي الرواية وبطلها، إن البطل هنا شاهد على كاتبه وهم جميعاً يشكلون صورة واحدة، لكن موزعة بينهم، وهذا يعمل على توسيع فضاء المعنى وإثرائه.

---

(1) نبيل ،سليمان ،يمنى العيد ،الرواية العربية بين الواقع والايدولوجيا،مرجع سابق ،ص38 .

وبالنسبة للحوار نلاحظ أن الكاتب عمد إلى تركيبة حوارية بما تعنيه من صلة الـذات بالآخر حيث سادت في الرواية مقاطع حوارية مطولة إلى حد الملل في بعض الأحيان، تربط بينهما مقاطع سردية ، كما أن هناك نوعاً من الدراما المرتجلة، فالارتجال هنا يستمد حضوره من تلقائية حدسية كمحاولة لهدم طقس اجتماعي عن طريق تحضير الديناميكيـة الفرديـة، أو كاستعادة لهوية أساسية عبر محو المسافة أو غيرية المظاهر الرسمية.

كما أن المنولوج يظهر واضحاً في الرواية، على نحو يقطع فيه تواصـل السرد أو الحوار الخارجي، ليغوص في أعماق الشخصيتين، ويقدّم أفكارهما الداخلية ويجلي مـا هـو مخفي تجاه القضية الأساسية التي تطرحها الرواية.

لقد استخدم يوسف إدريس نوعين من أنواع تيار الوعي همـا المونولـوج الـداخلي والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، وهو يعتمد على تيار الوعي على نحو واضـح، ويوظفه لخدمة عالمه الروائي، ولتحقيق دلالات الرواية، إذ لا نكاد نعثر على رواية لإدريس لا يظهر بها المونولوج على نحو واضح، ولعل ما سوّغ له ذلك هو أنه يعتمد غالبـاً علـى السارد العليم، القادر على الولوج إلى أعماق الشخصيات وإلى معرفة أدق التفصيلات([1])

ومن الأمثلة على المونولوج الداخلي في أعماله نراه يقول: " أنها لا تكن لي شـيئاً أبـداً، لماذا تكثر من التدلل هل لأنها اطمأنت إلى حبي ولكن أبداً لا تطمئني يا بلهاء.. أنه ليس حباً، لقد قلت لك ذلك في الخطاب لأني لم أجد كلمة غيرها تصلح عنواناً لمزيج الانفعـالات التـي كنت أحسها ناحيتك لقد قلتها لأنها أسهل كلمة نعبر بها عن أية أحاسيس غير البنوة والأخـوة تجاه امرأة من لا شيء هناك اسمه الحب.. وأنا لا أحبك، وأنا أود فقط أن أعـرف إن كنـت تحبني أو تبادلني لهفتك علي، تحركي وانطقي وقولي شيئاً، أفصحي! اهدئي ذلك البركان الذي في جوفي أنا لا أحبك أنا حاقد عليك لأنك خيبت أملي وجرحت كرامتي، علمتني ألا أثق فـي نفسي ومقدرتي على إيقاع النساء في حبي ، أنا كنت دائماً أرهب النساء وأبعد عـنهن كمـا

([1]) محسن،أحمد علي،يوسف ادريس وعالمه الابداعي،مجلة مسارات,نقلا عن موقع . www.masarat.net

أرهب أمي وأبعد عنها، لكن كنت دائماً واثقاً أني لو اقتربت من إحداهن لأوقعتها في التو واللحظة " [1].

إن هذا الكلام نابع من وعي الدكتور يحيى في إحدى جلساته مع سانتي فهو يجري في ذهنه.. ولكن في حضرة عشيقته المذكورة بشقته.

أما عن المعلومات المستفيضة فنجده في رواية العيب يقول: " ألم تكن تتصور أبداً ستنقلب هكذا، دون أن تحس، من متفرجه محبة للاستطلاع على موقف و المشاركة فيه، وأن يكون الجيندي العبيط في نظرها هو فاعل هذا ومدبره كيف استطاع سافر مثله أن يقلب الحديث الدائر بينه وبين الزبون، الحديث المفروض أنها تجهله تماماً، وأن يتم خلف ظهورها دون علمها إلى حديث عام، يرفع فيه صوته ويسمعها وكأنه في قدوة وكأنها الطرف الثالث في الصفقة " [2].

إن هذا النص يتعلق بموقف درامي، يتحدث فيه محمد الجنيدي مع أحد الزبائن الذي يرشيه على مسمع من سناء التي تعمل بقلب وذمة نظيفين فصدمت حين عرفت ما يجري وراء الكواليس، هنا يدخل إدريس بالقارئ إلى ذهن سناء ليظهر أفكارها واضطراباتها وانعكاسات هذا الموقف المفاجئ، إذ إن إدريس يتدخل بين الشخصية الروائية والقارئ فيقوم بإرشاده ويصف له ما يدور في خلد شخصيته التي ينوب عنها هي الأخرى في الإفصاح عن الذات نفسها([3]).

وهذه الطريقة نجدها في رواية (الحرام) أيضاً لكن يجب ألا نخلط بين أسلوبي إدريس في الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات.وبين أسلوب إدريس في الوصف الداخلي للشخصية.

في حديث يوسف إدريس عن سناء يقول: " ورأسها الصغير رغم شعرها الناعم الغزير مليء بالأحلام أيضاً، باقتناء الملابس الفاخرة الأنيقة، بحياة الثروة والغنى، وبالطموح وأحلام تتغير هي الأخرى وتتجدد إذ بينما كانت تحلم في العام الماضي بجوانتي، من الجلد

([1]) إدريس ، يوسف، البيضاء، ص (101).

([2])إدريس ، يوسف، العيب، ص 43.

([3]) الساعدي ,علي خضر ,مرجع سابق ,نقلا عن www.ahali-iraq.net

الفاخر المبطن بالفرو في هذا العام هي تحلم بأن تبلغ في وظيفتها مرتباً تستطيع أن تدفع منه أقساط عربة نصر وتسوقها وحدها وتفسح أمها وتذهلها بها " [(1)].

وتستنتج الدراسة هنا أن لا علاقة للوصف الداخلي لشخصية سناء الطموحة والحالمة بتيار الوعي أبداً، ان بعد هذا المحتوى النفسي عن مستوى ما قبل الكلام لا يعد صورة لذهنها في لحظة معينة أو موقف محدد، كما هو الحال بالنسبة للاقتباس السابق.

إن هذا الواقع الذي تتغير جوانبه وتتشابك خيوطه تسميه في المحيط العربـــي وفـــي العالم على الدوام.. ويقول عبد الرحمن أبو عوف : " إن واقعاً تاريخياً كهذا يولد فيه الإنسان كل يوم، ويطرح فيه السؤال المركب المحير عن المعنى والمصير لحظة خلق وتسمه ريـــاح التغيرات المثيرة للدهشة الوجدانية والعقلية في آن واحد، ويفرض كل ذلـــك علـــى الكاتـــب والفئات الحديثة أن يعيا بشكل حاد المنظر المعاصر [(2)].

ثانياً: اللغة

تعدّ اللغة مكونا أساسياً من مكونات الرواية لكنها لا تتميز بها بل بتخصيص اللغـــة، وعلائق تركيبها، وبتقنيات تقييمها بين أنواع القول المختلفة[(3)].

إن تعدد المستويات اللغوية اوتعدد الأصوات من المكونات المتحكمـــة فـــي الإطـــار اللغوي النظري لتشخيص الخطاب داخل النص الروائي، وهذا التعدد ناتج جراء تحولات لغة المجتمع وتجددها، والرواية أداة لالتقاط مفردات اللغة وبلورة محاورها الفاعلة، ويأخذ التعدد اللغوي وتعدد الأصوات بعدهما الفني، فيما يمكننا الـــشكل الروائـــي مـــن إدراك الـــدلالات الأيديولوجية في النص الروائي[(4)].

([1]) إدريس، يوسف، العيب، ص74.

([2]) أبو عوف، عبد الرحمن، البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 150.

([3]) عالية، صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، مرجع سابق، ص252.

([4]) العويض، مصطفى، تشكيل المكونات الروائية ، ص197.

وإذا كانت الرواية شكلاً أدبياً تميل إلى وصف الحياة وصفاً دقيقاً صادقاً وواقعياً، فمن المفترض أن يكون الروائي أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي حتى وهو يستعمل الأسطورة والرمزية، فهو يوظف مثل هذه المحسنات ليوسع فهمنا للعالم.

واللغة ليست معجم مفردات وكلمات فقط،بل هي تتضمن علاقات متعددة نحوية و دلالية، وهي تتضمن مجموعة من التفاعلات بين المتكلم والأشياء المحيطة به مروراً بنشاط ذهني معين [1].

إن تعدد اللهجات أي للجمع بين الفصحى للسرد، والعامية للحوار، وتعدد الأصوات من المكونات المتحكمة في الإطار النظري لتشخيص الخطاب داخل النص الروائي هذا التعدد كامن وراء تحولات لغة المجتمع وتجددها،وينبثق تعدد المستوى اللغوي عن التفاعلات والصراعات وأشكال التواصل القائمة داخل كل فئة اجتماعية حيث يظهر الترتيب الاجتماعي [2].

إن اللغة تعمل على إظهار مادة الفكر، مع عدم ثباتها على نسق معين خاص، بل تتطور بتطور المجتمعات البشرية، وأنماط حياتها الاجتماعية، وأي حركة لهذه المجتمعات سوف تنتج دلالات جديدة.

وتستخدم في الرواية عدة لغات لتبين خصائص الشخصيات، كما اعتنى الحوار بالمنطوق المحلي الحامل لعناصر من التجربة المعيشة (في حدودها النظرية) مما خصصها وأعطاها لغة روائية خاصة بها ، وجاء استعمال اللغة المحلية ملائماً للحوار ، لأننا في الغالب نتحاور باللغة المحلية العامية وإن اختلفت مستوياتنا الثقافية[3].

لقد صور يوسف إدريس المجتمع في حركته ، ووقف عند دقائق حياته ولغته المحكية، ولم يقف عند طبقة معينة لينحاز إليها: فتكررت شخوصه وموضوعاته وأحداث رواياته، لتكشف عن الإيمان بالتطور والتقدم بأن القوى المادية هي التي تتحكم بحركة التاريخ، ولم يكن يوسف إدريس في تصويره للمفارقات وللأوضاع التي ينبغي تغييرها دون أن يعلي

([1]) محي الدين صبحي، نظرية الرواية، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1981، ص38.

([2]) صالح ،عالية، البناء السردي في روايات إلياس خوري، (ص 252–253).

([3]) مرتاض، عبد الملك، مرجع سابق، ص 120.

صوت الناقد أو يفصح عن رغبته في التغيير والثورة بشكل علني مفتوح وإنما عالج ذلك فنيا حيث ارتبط الشكل بالمضمون كما امتزجت الذات بالموضوع والتقى العالم المادي الخارجي بالعالم النفسي الداخلي [1].

إن إدريس ينجح في النفاذ لأعمق الحقائق التاريخية في حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الرتيبة وأشيائهم الصغيرة يرويها بلغتهم الصادقة النابضة، ويوفق عن طريق التصاقه الحميم بتلك الحياة، أما عن الحوارات في أعماله فتداخل الفصحى بالعامية إخلاصاً لمبدأ الواقعية[2].

إن اللغة عند يوسف إدريس من قبس شخوصه فهي لغة حية نزقة دون تحمل أو تقصر أو بذخ، وهي تنطق بحياة الشخصيات، وأحوالهم وصراعاتهم واختلاجاتهم، وهي تعكس رؤية الكاتب وذاته وأسلوبه ومضامينه، وإدريس ينفذ إلى أعماق الشخصية المصرية ويعبر عنها في سياقها العربي([3]).

والمتأمل لرواية (العسكرية الأسود) يلحظ أن اللغة التي استخدمها إدريس قد تحررت من قيودها وتعددت وتشكلت حسب الكلام ودلالاته وحسب الحدث والشخوص، ويقول نفسه في هذا الصدد " لم أكن استخدم المفردات والتراكيب العامية اعتباطاً وإنما توظيفاً للموسيقى الشعبية، فقد غيرت الموسيقى العربية الفصحى، وكلاسيكية طه حسين إلى الموسيقى الشعبية المصرية أو الفلكلور الموسيقي الشعبي" [4]،ونجده في الرواية يقول: " لازم تفتكر كويس ما تنساش أنا مش ناسي، ولا حد ناسي، ولا حد حينسى، أنطق أتكلم وأصرخ وقول إنك فاكر أنطق " [5].

" بالراحة عليه يا دكتور، داعيان " [6].

([1]) النساج، حامد، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص 304.

([2]) عبد الجبار ، عباس، التذوق الأدبي بين الشكل والمضمون ،ص69.

([3]) سليم ,محمد احمد ,مرجع سابق ,ص25 .

([4]) الهادي محمد،عبد الناصر ذو القناع الجليدي، ص 35.

([5]) إدريس، يوسف، العسكري الأسود، ص62.

([6])المصدر نفسه ،ص 61.

وفي (البيضاء) تظهر اللغة وتتميز بالقوة وصدق الإحساس والتعمق في الحياة ومعرفة دقائقها واختلاجاتها كما تميزت بالتسجيل الدقيق لتفاصيل حياة المجتمع وأفراده بدون اصطناع أو تكلف، وهذا توظيف طبيعي جاء على السجية، كما يقول طه حسين في مقدمة المجموعة (جمهورية فرحات) الذي تنبه إلى براعة إدريس في المزج بين الفصحى والعامية في أعماله: فهو فصيح إذا تحدث، فإذا نطق أشخاصه أنطقهم بالعامية كما يتحدث بعضهم إلى بعض في واقع الأمر حين يلتقون ويديرون بينهم ألوان الحوار [1].

وفي (الحرام) نجده يستخدم اللغة العامية لينثرها هنا وهناك، وهذا عائد إلى رغبة الكاتب في معايشة الواقع من خلال التعبير العامي ومن أمثلة العبارات العامية التي وردت في الرواية " ده مش ميت يا عبده ده مخنوق " [2]، "وما يمكنش ليه" [3]، "جاء الفرج يا أولاد ، والاشة حتبقى معدن" [4]، " خمستاشر " [5].

أما في (العيب) فنجده يستخدم ألفاظاً وتراكيب خاصة ، ومنها قوله ليلة الوظيفة على وزن ليلة الدخلة، وهذا التداخل اللفظي هو صدى للتداخل المعنوي عند إدريس عندما دق قلب البطلة وكأنها ستنزف إلى العمل مثلا) [6]، (الصديقات اللدودات) [7].(ضحك في فشله التام للتعبير عن المرح كما وتضحك عليه) [8]. (غسيل مخ) [9].

---

(1) انظر، مقدمة طه حسين لجمهورية فرحات، ص8.

(2)إدريس، يوسف الحرام، ص9.

(3)المصدر نفسه ،ص15.

(4)المصدر نفسه ،ص19.

(5)المصدر نفسه ، ص99.

(6) إدريس ، يوسف، العيب، ص8.

(7)المصدر نفسه ،ص63 .

(8)المصدر نفسه ،ص77.

(9).المصدر نفسه،ص80

ومن ألفاظه الخاصة الجدية (جهازها الراداري الأنثوي) ، (الدموع الداخليـــة) ، (عقل بناتي) ، وهذا عندها ما قال" لم يكن جهازها الراداري الأنثوي ينقل إليها نوايا ذكريـــة خافية" [1]. وهذا تعبير لغوي محكم عن طبيعة حساسية المرأة ، أو قوله" الدموع الداخلية غير المرئية التي لا تني عن سكبها في المصلحة والدموع الظاهرة التي تتفجر بإراداتها في البيت " [2].

والمحكية عند يوسف إدريس تأخذ مكانها الطبيعي داخل الجملة في راحة تامـــة بـــلا افتعال أو اقتحام فمثلاً يقول " ألقى السؤال سائقاً العبط على الهبالة" [3]. أو قبل ذلك حين قال " الضجة لم تحدث إلا حين ذهبوا إلى عملهم ذات يوم كالمعتاد لا بهم ولا عليهم فوجدوا فـــي أكثر من حجره من حجرات المصلحة فتيات " [4] ، كما ونجد أنه يأتي بمتـــرادفين فـــصيحين كدفاع مقنع عن استعماله العامية فنجده يقول " طال أمد إنصاته وإصغائه " [5].

إن المسألة أكبر من أن تكون مسألة الألفاظ إننا أمام فنان يرسم صورا للمجتمع الذي يعيش فيه، صوراً تحمل معنى الدعوة إلى الإصلاح دون أن تلقي خطبة منبريـــة أو تطـــرح شعارات زائفة([6])

وفي (قصة حب) نجده يعبر عن أفكار وما توحي به عن طريق كلمات قليلـــة أشـــبه بالرموز الرياضية التي تدل على حقائق أكبر منها، أنها تكاد تـــؤدي المعنـــى دون إضـــافات جانبية، أما الحوار فإنه أشبه بالكلمات التلغرافية، تقوم فيها اللفظة المفردة محل الجملة، لـــذلك فالكاتب سيطر بقوة وقدرة على لغته ووجه كلماته إلى معنى محدد هو يريده([7])،ومثال ذلـــك قوله:

([1])المصدرنفسه ،ص19.

([2])المصدر نفسه ،ص24.

([3])المصدر نفسه ،ص55.

([4])ادريس،يوسف، العيب ، ص6.

([5])المصدر نفسه ،ص103.

([6]) سلامة عبير ,ثنائية وعي الذات ,الرمز في الأدب القصصي ,نقلا عن الموقع , www.aslime.net

([7]) الفاتح ,عبد السلام ,مرجع سابق ,ص138 .

" إن المجتمع الذي أوجد فيه ما هو إلا جسد حي كبير، وما أنا إلا خلية من ملايين الخلايا ولا حياة لي إلا داخل ذلك الجسد أردت أم لم أرد، ولا أستطيع أن أعمل غير ما يعود عليه بالنفع، إلا نبذني وتخلص مني " [1].

وفي الرواية يضع إدريس اللفظة العامية بجانب الفصحى، في مزيج رائع ينقل لنا الواقع بحرفيته ويسجل لنا حديث الناس كما ينطقونه ومن هذا قوله: " أنت مش واسك (واثق) في ياسي حمزة أفندي) [2].

" إحنا مش رهبان: ولا ملايكه.. احنا بني أدمين " [3].

" أنا كنت فاكره إن الناس اللي زيك حاجة ثانية " [4].

وفي (جمهورية فرحات) نجده يترك للشخصيات أن تختار لغتها من خلال فلسفتها ونظرتها للحياة.. مكتفياً بأن يسجل لنا تقولاتها ولغتها المحكية في الواقع فنجده يقول : " ثلاثين سنة يا مبارك وحياتك بهذا الشكل وآخرة من آخر بقيت ايه، حتة صول بعد ثلاثين سنة يا عالم " [5].

أما في رواياته التي تحدثت عن علاقة الشرق بالغرب (نيويورك 80) و(فينا 6) ونظرة كل منها للآخر نجده يحملها سمة الدراما المرتجلة كما عرفها المسرح الإيطالي القديم، وهو ما يتبدى في سلوك الأبطال، وفي لغة التعبير، فارتجال الأبطال هنا يصب في مجرى إنجازها لحدث غير مألوف ، وخضوعها لاندفاع واحد لا غير ويستمد حضوره من تلقائية حدسية، كمحاولة لهدم الطقس الاجتماعي، عن طريق تفجير الدينامية الفردية، أو افادة لهوية أساسية عبر محو المسافة أو تجربة المظاهر الرسمية [6].

([1]) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 141.

([2])المصدر نفسه ،ص169.

([3])المصدر نفسه ،ص133.

([4])إدريس، يوسف، قصة حب ،ص120.

([5]) إدريس،يوسف، جمهورية فرحات، ص11.

([6]) جرب يوسف إدريس التأثر بتراث الكوميديا المرتجلة وذلك في مسرحية (الفرافير أنظر دراسة كوبر شويك حول اللغة عند يوسف إدريس، فصول 1991، ص (218-260) تحقيق حسن البكا.

وارتجال اللغة هنا يظهر بين استعمال الفصحى(سادر في غيه) [1].(ودلف في جوارها) [2]، واستيعاب لغة التخاطب الشعبي (أنت مسطح وأنت محبلص، (والكار)، إضافة إلى إيراده، طانة أجنبية (مفتطنة و (الكون تجرون).

وفي (رجال وثيران) يصور لنا الكاتب الأحداث عبر عيني متفرج مدهوش ومبهور بكل ما يراه من أحداث وهو سعيد بمشاهدتها، حيث يرسم لنا بلغة تصويرا ته للأحداث دون أن يتدخل بها راسماً سلسلة من التعميمات والأحكام والتأملات.

لقد قام بمهارة تسجيلية كبيرة بإعطاء وصف دقيق وتفصيلي لأحداث الصراع والوقائع والاحتفال الذي يمثل صراع الإنسان ضد الطبيعة لتحقيق وجوده من خلال انتصاره عليها([3]).

وهنا تستنتج الدراسة، أن العامية عند يوسف إدريس لم تقتصر على الحوار، وإنما تعدته إلى السرد في بعض الأحيان، فليس يوسف إدريس بالمفصح دائماً حين يقص إذا فهمنا الفصحى على أنها مجموعة تراكيب، منفصلة عن لغة الشعب.

لقد حوّل إدريس اللغة العامية إلى لغة نابضة وهذا خلق مستوى جديدا ورفيعا في اللغة نفسها[4]، ومن خلال أسلوبه اللغوي اتحد يوسف إدريس بشخصياته وامتزجت عباراته بالحدث، وهذا يدل على أهمية الصدق في تناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من صدقها[5].

لقد استخدم يوسف ادريس لغة حية داخل الروايات حيث جعل القارئْ مرتبطا بالسياق اللغوي للرواية مشاركا فاعلا في سرد أحداث الرواية لأنه كتب عن شخصيات أحبها وعايشها في نماذجها في مجتمعه مستعملا لغة وأسلوب هذه الشخصيات ليكشف عنها وعن أحلامها وهمومها

([1]) ادريس ،يوسف(نيويورك 80)،ص 50 .

([2]) إدريس يوسف، (فينا 60)، ص 71.

([3]) عيد ,حسين ,مرجع سابق ,ص53 .

([4]) اللغة والتكنيك، فصول ، 1991، ص221.

([5]) القط، عبد الحميد، يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف للنشر، 1989، ص65.

الملحق : عرض عام لروايات يوسف إدريس .

فيما يلي عرض لروايات يوسف إدريس المختلفة بغية إعطاء فكرة عامة عن هذه الروايات وأحداثها :

جمهورية فرحات(1956):

تبدأ أحداث الرواية في أحد أقسام البوليس المصري، حيث نرى الصول فرحات جالساً على مقعده لا يغادره، تتعاقب عليه وفود الشاكين والمجرمين الذين يحضرون للقسم أو يتم جلبهم إلى أقسام البوليس.

وفي خضم مشاغل الصول فرحات وسخطه وتململه من الواقع الذي يعيش تجده يحكي حلماً نسجه من خياله لأحد الشبان المطلوبين، والذي يتم إحضاره إلى قسم البوليس للتحقيق معه في قضية سياسية، ويشارك هذا الشاب فرحات حلمَه إلى أن يتنبه فرحات أنه يحلم وأن هذا الشاب الذي يستمع له ليس إلا واحدا من نماذج الواقع الذي يهرب منه فيعود وجه الصول إلى التجهم ويعود لممارسة وظيفته الأصلية من جديد.

أما حكاية الصول فرحات التي نسجها من خياله، فتتحدث عن ثري هندي زار مصر ونزل بأحد فنادقها الكبيرة، ففقد فصا كبيراً من الياقوت الثمين؛ لكن شاباً مصرياً وجده ورده إليه ورفض أن يتقاضى أية مكافأة عن أمانته تأثر الرجل الهندي لهذا الصنيع واشترى عند عودته إلى بلاده عدة أوراق يانصيب كبيرة ربحت إحداها مليوناً من الجنيهات ولما كان قد اشتراها لصالح المواطن المصري، فقد قام بشراء عدة سلع ثمينة وجهز سفينة كبيرة أرسلها لهذا المواطن، حيث قام المواطن المصري ببيع الهدايا وشراء سفينة تجارية كبيرة لتحل محل الأساطيل الأجنبية في تجارة مصر، ونتيجة لذلك زاد ثراء المواطن المصري وقام بإنشاء عدة مصانع للمصريين وأحسن معاملة العمال، بل بلغ به الكرم في النهاية أن تنازل للشعب عن كل ما يملكه وبذلك تتأسس الجمهورية الجديدة (جمهورية فرحات) التي اكتشف أنها ليست إلا حلما خيالياً.

وهكذا فإن رؤى فرحات تتبدل بوجود فردوس اشتراكي في مزيج بهيج من الأحلام مع بعض التشجيع من الشاب المحتجز ليطلق فرحات العنان لخياله محلقاً بحب كبير لجمهورية أفلاطونية مفترضة متجاوزاً المكان الموجود فيه لكنه يعود إلى وضعه الذي يعيشه فيصطدم به ويعود من أحلامه حيث بدأ.

لم يكن الصول فرحات يعرف شيئاً عن مدينة أفلاطون الفاضلة لكنه بفطرته البسيطة أقام جمهوريته على تلك القيم التي تحكم عالمه الخاص وتميزه، فهو شخص أمين يعيد الأشياء المفقودة لأصحابها ويرفض أن يتقاضى ثمناً لأمانته، ثم يفكر بالآخرين لإسعادهم، لذلك كانت التسمية (جمهورية) فالجمهورية تقربنا من التفكير بالمدينة الفاضلة، وفرحات يدفعنا للتفكير بالمواطن القيم والفضائل الذي يحب له أن يعيش في هكذا جمهورية أو مدينة فاضلة.

قصة حب(1957):

تصور الرواية كفاح شاب وفتاة جامعيين يعملان معاً ضمن لجنة الدفاع والكفاح من أجل تحرير الوطن، وهما لا يتعاملان بوصفهما رجلاً وامرأة، وإنما كإنسانين لا يتحدثان عن الحب أو الجنس إلا فيما ندر، وكان جل حديثهما عن الكفاح والجماهير المظلومة والمناضلة في الوقت نفسه.

والشخصية الرئيسية في الرواية هي شخصية حمزة ذلك الشاب المناضل الذي يقاتل لتحرير وطنه، ويفلت من الوقوع في أيدي رجال الشرطة وأثناء الهرب تضيع نظاراته لكنه لم يفقد الأمل وعندما دخل وسط الزحام أدرك أن المكان الأمين الذي يمكن أن يختفي فيه هو "قلب الناس أنفسهم" (1).

أما (فوزية) فهي الفتاة المناضلة التي تصور نشاط الفدائيين سنة (1951)، وهي تماثل حمزة في تكوين الشخصية إذ تتعامل معه دون إحساس، إلا أنها أنثى تشارك في بناء الوطن، وهي في هذا مدركة أن الهدف – تحرير الوطن– هو الذي يعطي الدافع إلى العمل، وهي فتاة عادية تجيد شغل البيت إلى جانب النضال لكن همها الحقيقي هو طرد المحتل من وطنها.

---

(1) إدريس، يوسف، قصة حب، ص 75.

ويبدو أن يوسف إدريس اخترع شخصيتي حمزة وفوزية لتكونا انموذجين عن المناضلين، حيث كانا على استعداد كامل للموت من أجل الوطن ومن أجل انتصار ما كانا يناضلان لأجله.

الحرام(1959) :

دارت أحداث رواية الحرام في أحد تفاتيش الزراعة الكبرى شمالي الدلتا قبل قيام ثورة يوليو (1952) وتبدأ أحداث الرواية بعثور الغفير عبد المطلب أثناء استحمامه بالترعة على لقيط حديث الولادة، حيث كان اللقيط مخنوقاً وملقى على حافة الترعة، وتشغل هذه القضية عقول جميع سكان المنطقة ، ما جعل المأمور يتابع جميع الأنفار ويراقبهم باستمرار محاولا التعرف على أم القيط ، وفي إحدى جولاته رأى مظلة أقيمت تحت شجرة التين بعيداً عن باقي الأنفار وتحت هذه المظلة كانت تنام (عزيزة) صاحبة التي مرضت مرضاً شديداً وأصيبت بحمى النفاس.

أما الحمل نفسه فقد حصل نتيجة اعتداء أحد الأشخاص على (عزيزة)، وبدأ المأمور يرجع بأفكاره إلى الوراء محاولاً الكشف عن ملابسات الجريمة (فعزيزة) لم تكن من النساء اللواتي يتاجرن بأعراضهن، وإنما هي زوجة بائسة لرجل يدعى (عبدالله) وأم أيضاً لولد وابنتين.

كانت (عزيزة) تعيش مع عائلتها في قرية من قرى الغربية، وكان زوجها فقيراً ليس له مورد رزق من أرض أو غير ذلك، وكان دخله الأساسي ما يؤجر عليه من أعمال يقوم بها بفأسه، وبسبب الإجهاد وسوء التغذية سقط طريح الفراش مما أضطر (عزيزة) لأن تقوم بما كان يقوم به من أعمال لإعالة العائلة، وفي أحد الأيام طلب (عبدالله) من (عزيزة) بطاطا فأسرعت إلى تلبية أمره بالدراسة في أحد الحقول القريبة، وهناك ساعدها ابن صاحب الحقل حيث كان شاباً قوياً وما أن أخذت (عزيزة) البطاطا حتى شعرت بفرحة تغمرها ورجعت إلى بيتها وفي الطريق سقطت في إحدى الحفر فانتهز الشاب هذه الفرصة مع قدوم الليل انقض عليها واغتصبها، ومع انشغالها في العمل وظروف حياتها نسيت ما ارتكبت ثم تحرك الجنين في بطنها حيث بدأت تخفيه عن أعين الناس بقدر ما تستطيع، لأن الجميع يعلمون أن زوجها غير قادر على الإخصاب بسبب مرضه.

مرت الأيام وجاءها المخاض بعد سبعة أشهر وهي تعمل في ترحيله الـدودة ولـدت (عزيزة) وقدم الطفل إلى الحياة حيث لم تطق أن يطلق صرخاته فيفضح أمرها حيث أطبقـت يدها على فمه حتى مات، اكتشف الجميع في النهاية أمرها بسبب حمى النفاس التي أصـابتها ومع ذلك أشفقوا عليها وعالجوها إلى أن أفاقت في أحدى الأيام وركضت نحو الترعة إلى المكان الذي تركت فيه وليدها ونامت نومتها الأخيرة.

العيب(1962):

نشر يوسف إدريس هذه الرواية في عام (1962) بعد إصداره لرواية الحرام، وتتحدث رواية العيب عن فتاة جامعية اسمها سناء يتم تعيينها بعد تخرجها في إحدى المصالح الحكومية التي ظلت طوال عمرها مقصورة على الموظفين الرجال؛ إذ هي مصلحة تعد حتى تعيينهـا "وكر رجالي لا يسمع فيه إلا أصواتهم وشكاياتهم، ولا تـشم فيـه سـوى روائحهـم ووقـع خطواتهم"[(1)].

وتجاهد سناء في المحافظة على مبادئها التي بقيت حتى تعيينها في المصلحة محافظة عليها، إلا أنها تبدأ بالانهيار أمام الإغراءات والرشاوي وحاجتها هي والعائلة للمال، تتوصـل سناء إلى اتفاق مع رئيس إدارتها يقضي بالتزامها الصمت إزاء ما يحصل على ألا تكون بحال جزءاً منه وتتحول الإدارة إلى جحيم لها لأن الموظفين ضجوا بالفتاة التي وقفت خارج عالمهم ولم توافقهم على ما طلبوه منها.

في نهاية المطاف توافق سناء على الرشوة ويتزامن سقوطها في العمل مع سـقوطها في الرذيلة وتسلم جسدها لمن طلبه منها (محمد الجنيدي) الذي كانت لا تطيقه.

العسكري الأسود(1962):

نشر يوسف إدريس هذه الرواية في الستينيات وأخذ أحداثها من حكم رئيس الـوزراء إبراهيم عبد الهادي عام (1948) حيث فتحت السجون أبوابها ليدخلها الأبرياء بـدون ذنـب، وتتحدث الرواية عن شخصية غير غامضة هي (العسكري الأسود) الذي انتـشرت سـمعته وصيته كانتشار النار في الهشيم بوصفه إنساناً متوحشاً يستلذ بتعذيب المـساجين واسـتباحة

(1) إدريس، يوسف، العيب ، ص 5.

إنسانيتهم، وتمر الأيام ويقوم أحد ضحايا العسكري الأسود- الطبيب شوقي- بتوقيع الكشف الطبي عليه للنظر في انتهاء خدماته بوزارة الداخلية، حيث يلتقي الضحية بجلادة ضمن ظروف جديدة مختلفة.

رجال وثيران(1964):

تعد هذه الرواية أقرب الى الرواية التسجيلية، إذ يقدم فيها يوسف إدريس مشاهداته في إسبانيا حيث يرى حفلات مصارعة الثيران فتثيره طقوسها ويسترسل في وصف أحداثها وجزئياتها، لكنه في نهاية الرواية يرفضها ويقدم للقارئ وصفاً تفصيلياً دقيقاً للأحداث وللصراع بين المصارع والثور، وتكشف وقائع الاحتفال عن اهتمامه الشديد بهذا الحدث الاحتفالي وبصراع الإنسان ضد إحدى مظاهر الطبيعة فهو يرفض في النهاية العنف والقهر والاحتيال والخداع، ويؤكد يوسف إدريس في هذه الرواية أن الأحداث على الرغم من أنها تدور في إسبانيا، إلا أنها تدور في كل مكان، فالخير والشر موجودان في كل مكان، والصراع بينهما موجود لا يتوقف مادامت الحياة مستمرة.

البيضاء(1970):

يحاول يوسف إدريس أن يضمن هذه الرواية كل الصراعات النفسية التي تمر بها الشخصية الرئيسية في الرواية وهي الدكتور يحيى طبيب ورش عمال السكك الحديدية من خلال علاقته (بسانتي) الفتاة اليونانية البيضاء.

وينبهر الطبيب يحيى بالغرب الممثل (بسانتي) وهو يعيش في القاهرة، إذ هو شاب في الخامسة والعشرين من عمره على درجة من الثقافة ويطالب بالاستقلال والتحرر، وتتابع أحداث الرواية حتى تكشف عن مرارة النفس التي يعيشها الطبيب في تعامله مع هذه الفتاة على طريقة معينة في التفكير والتخاطب مع رجل شرقي تريده صديقاً فقط لتقلباته النفسية واضطراباته العاطفية، حتى أنه تعود على هذه الصراعات والاضطرابات ولم يفكر طوال هذه العلاقة في ان يغيرها أو يحاول أن يسيرها حسب ما يرغب هو، إنه يتحرك حسب ما تريد (سانتي) ودائماً يصاب بالفشل إذا حاول الخروج من هذه الدائرة.

وفي هذه الرواية يقدم يوسف إدريس (سانتي) الفتاة الغربية المتزوجة والمحافظة على علاقتها بزوجها الغربي كزوج وحبيب أحبته منذ صغرها ثم ارتبطت به رسمياً في شبابها، كما يقدم يوسف إدريس (لورا) الفتاة الفرنسية نقيضا لصورة فهي الفتاة المستهترة الملقية بالقيم والعادات والتقاليد والأخلاق عرض الحائط، فهو يقدم الوجه الآخر للغرب.

عرف أصدقاء الطبيب يحيى بعلاقته (بسانتي) فمثلاً صديقه أحمد سيف النصر أول من عرف طبيعة هذه العلاقة ورفض استمرارها لأنها ستضر بالجميع وكذلك رئيس تحرير المجلة التي كان يعمل فيها يحيى محرراً وكاتباً بعد انتهاء عمله الصباحي كطبيب ينصحه – بل يأمره أمراً غير رسمي بعد خروجه من السجن وإصابته بالعمى، بضرورة إنهاء تلك العلاقة مع (سانتي) ثم يفاجأ بزيارة رئيس تحرير المجلة الحالي وصديقه أحمد شوقي حاملاً معه قراراً من مجلس التحرير يأمره فيه بقطع علاقته مع (سانتي) ومنعها من الدخول إلى بيته وعدم الاتصال بها، لكن يحيى لم ينفذ هذه الأوامر، وفي نهاية الرواية يقبض على الطبيب يحيى ويودع في السجن وتغادر (سانتي) البلاد وتعتقل لورا في سجن الحريم.

السيدة فيينا(1977):

تقوم أحداث هذه الرواية على شخصية مصطفى الملقب بدرش، وهو موظف حكومي له زوجة وطفل يحبهما، يرسل درش في احد الأيام ضمن وفد في مهمة رسمية إلى أوروبا، وهو متعلق بالمرأة كثيراً فهي أهم شيء في حياته ويمتلك الخبرة في نساء بلده لذلك كان هدفه –من الانضمام للوفد الذاهب إلى أوروبا بمهمة رسمية – أن يجرب المرأة الأوروبية وأن يغزو أوروبا في عقر دارها، والغزو هنا لا يتبلور في ذهن (درش) إلا في العلاقة مع المرأة.

وصل (درش) إلى العاصمة النمساوية فيينا وراح يتجول في شوارعها مبهوراً بجمال النساء اللاتي كان يقول عنهن " فيهن تتركز روح أوروبا"[(1)].

هو يريد فتاة أو سيدة أوروبية أصيلة ذات شخصية تريده هو لذاته ليست مومسا تريد نقوده، (درش) لم يكن يريد اللقاء الجنسي فقط، وإنما أراد أن يتعرف على الأوروبية، فحين تغص شوارع المدينة بالبحارة الأمريكان فإنه لا يخشى أية منافسة منهم لأنه يعلم أنهم يريدون

---

(1) إدريس، يوسف، فيينا60، ص63

الأوروبية العابثة بينما هو يبحث عن أوروبا السيدة، وبقي (درش) لفترة طويلة يتجـــول فـــي شوارع المدينة، يبحث عن السيدة التي يريدها حتى يعثر عليها ويتم بينهما اللقـــاء ويتعـــرف الرجل الشرقي على السيدة الأوروبية.

يقدم يوسف إدريس تفاصيل هذا اللقاء ومسيرة العلاقة بين الشرقي والغربية في حين يقوم (درش) بضمها إليه ويقبلها لأول مرة، فأنها تتأوه قائلة: "ستكسر ظهري يـــا أفريقـــي"[1] وهنا تبرز صيغة المخاطبة العرقية التي تخاطبه بها.

لقد أراد يوسف إدريس أن يقول في هذه الرواية أن أية حضارة لا يمكن أن تحقـــق ذاتها في مواجهة الآخر وإنما بقبول الذات، وظهر ذلك جلياً في الرواية عندما أغمض (درش) عينيه وتخيل زوجته أثناء ممارسة الجنس مع الغربية، بينما حملت هي صورة زوجها وقبلتها.

نيويورك 80(1980):

تتحدث رواية (نيويورك 80) عن لقاء كاتب من مصر مع سيدة أمريكية فـــي أحـــد الأماكن بمدينة نيويورك ويفاجأ بداية تعرفه عليها بقولها له : "أنا ممن يسمونهم المومسات"[2].

لكن هذا الكاتب يصاب بالدهشة حيث يستغرب أن هذه الفتاة الجميلـــة تبيـــع جـــسدها وتصبح تحفة معروضة للبيع، وتشعر الفتاة بما ينتابه فتجيبه: "إني ولدت في غابة لم أصنعها أنا ولكنها كائنة وموجودة"[3] ثم يدخل معها في حوار حول المبلغ الذي تريده فتجيبـــه بأنهـــا تحاسب على الساعة.

ويتذكر القروش القليلة التي تحصل عليها فتيات الليل فـــي القـــاهرة، ومـــن خـــلال الحوارات التي تدور بينهما تعترف له بأنها حاملة لدرجة الـــدكتوراه وعالمـــة فـــي الـــنفس وأخصائية في علاج القصور الجنسي.

وتستمر في تبرير اتخاذها مهنة البغاء، لكنه يرفض هذا فيقول لها: "أنت في رأيـــي إنسانه محترفة، لا علاقة لها بالإحساس أو الشعور أو حتى بالإنسانية"[4]، وحينئذ يتذكر أنـــه

---

(1) إدريس، يوسف، فيينا60، ص100

([2]) ادريس يوسف ،نيويورك 80 ،ص5

([3])المصدر نفسه،ص54 .

([4]) ادريس يوسف ،نيويورك 80،ص27

كاتب، ولا بد أن يكون له رأيه في هذه المسألة فيستدرك "أني للمشمئز من حضارة تصعد بسمو علمها إلى القمر، ولا زالت تنحط بجسدها إلى مدارك الرقيق الأبيض والأسود"[1].

وتقوم الفتاة بتقديم عرض مغر له هو أن تقضي الليلة معه فيرفض وتقول هي: "أنت قطعة متخلفة عقلياً، ألم تفهمي بعد أن المسألة الجسدية المحضة لا تعني أية متعة بالنسبة لإنسان مثلي"[2]، ويغادر المكان عائداً إلى الفندق، ولكنها تتعقبه إلى غرفته، وتعاود عرضها حتى لو دفعت هي، ويصمم على الرفض، فيكون حكمها عليه ليس بأهون من حكمه عليها، إذ تسمه بأنه ما زال طفلاً عاطفياً ونفسياً[3].

الخاتمة

حاولت هذا الدراسة أن تبحث في أعمال يوسف إدريس الروائية بغية الكشف عن بعض الجوانب الفنية والمضامين الفكرية التي تتوفر عليها هذه الروايات، ولتحقيق هذه الغاية فقد انقسمت الدراسة إلى مقدمة و ستة فصول ، تضمنت المقدمة أسباب الاهتمام بيوسف إدريس وروايته على وجه الخصوص ، أما الفصول الستة فقد حاولت فيها الدراسة أن تحلل مكونات الرواية عند يوسف إدريس ، وفيما يلي عرض لهذه الفوصل مع أبرز ما توصلت إليه الدراسة فيها :

الفصل الأول : الزمن في روايات يوسف إدريس

كان الهدف الرئيسي من هذا الفصل هو دراسة بنية الزمن الروائي وتحليله في أعمال إدريس، وتحقيقا لذلك فقد تعرضت الدراسة للعناصر الآتية:

1- الترتيب ويتمثل في روايات إدريس بحالتين رئيستين:

أ- الاسترجاع

(1) المصدر نفسه، ص25.

(2) المصدر نفسه،26 .

(3) المصدر نفسه،ص 21.

ب- الاستباق

2- الديمومة: وتتم الدراسة فيها عن طريق تحليل المكونات الآتية:

أ- التلخيص

ب-الحذف

ج-الحوار

د-الوقفة الوصفية

كما حاولت الدراسة أن تتناول الرؤية الدلالية للزمن الواقعي في أعمال يوسف إدريس.

ومن خلال دراسة عنصر الزمن الروائي في أعمال يوسف إدريس يمكن للدراسة أن تلخّص أبرز النتائج التي وصلت إليها فيما يلي :

- كان يوسف إدريس في الغالب يتعامل مع الزمن بطريقة كلاسيكية ، إذ إنه يميل غالبا إلى استخدام تقنيات محددة تفيده في عرض المتن الروائي دون أن يسبب إرهاقا للمتلقي كما يحصل في بعض الروايات الحديثة .
- بدا واضحا أن إدريس يميل في كثير من رواياته إلى بدء السرد من وسط المتن الحكائي – كما في الحرام والبيضاء مثلا– فهو يبدأ من أحد الأحداث فيسرده ، ثم يعود إلى الوراء لبدء حكاية جديدة غايتها توضيح ملابسات الحالة التي تم عرضها في بدء الرواية .
- كان للحوار حضور واضح في معظم أعمال يوسف إدريس ، والحوار أحد الحالات التي توصف بأنها حالة توازٍ مثالي بين زمن القصة وزمن النص ، إذ إنها تسجّل ما حصل بين الشخصيات كما هو دون تدخل السادر ، ولعل أوضح مثال على حضور الحوار في أعمال إدريس يتجلى في رواية نيويورك 80 ، إذ دارت معظم أحداث الرواية بين شخصيتين رئيستين هما الكاتب المصري والمومس الأمريكية .

الفصل الثاني : الفضاء في روايات يوسف إدريس

تناولت الدراسة في هذا الفصل معطيات الفضاء في أعمال إدريس، حيث تم التمييز بين المكان والفضاء، ومن ثم محاولة البحث عن أهم مكونات الفضاء الحكائي عند يوسف إدريس، سواء أكان هذا الفضاء يمثل الريف أم المدينة، وقد كانت أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة ما يلي :

- كان لحياة يوسف إدريس في الريف المصري دور كبير في رسم ملامح الفضاء في رواياته، إذ يظهر حضور الريف واضحا في كثير من أعمال الروائية ، لا سيّما في رواية الحرام .
- مثلما تجلى الريف واضحا في أعمال إدريس ، كانت المدينة المصرية حاضرة أيضا كما في " العيب " لكنّ جلّ اهتمام إدريس كان ينصبّ على تصوير طبقة الكادحين في المدينة ، انطلاقا من فلسفته الاشتراكية .
- كانت رؤية يوسف إدريس للمكان في الغالب واقعية تبتعد عن الخيال والإفراط في الرومانسية الحالمة. فقد كان همّه تصوير أحوال الشعب المصري في الريف والمدينة تصويرا واقعيا ، غايته إلقاء الضوء على الطبقات الاجتماعية المتوسطة والفقيرة ، والتي تعاني في سبيل كسب الرهان في مجتمع قاسٍ تحكمه المادة ، وقد ظهر أثر المكان واضحاً على الشخصيات الروائية في أعمال إدريس ، إذ كان المكان عاملاً حاسما في تحديد ملامح الشخصيات ، لا سيما في روايتي " العيب " و " الحرام " .

الفصل الثالث : الشخصية الروائية

وفي هذا الفصل من الدراسة تم الحديث عن الشخصيات في روايات يوسف إدريس حيث تم التعاطي مع هذه الشخصيات بوصفها ملامح ونماذج واقعية حاول من خلالها إدريس تقديم تصوراته عن العالم الذي يعيش فيه، وقد لاحظت الدراسة أن معظم شخصيات إدريس كانت نامية تتطور بتطور الحدث وتنفعل به ، وهي شخصيات واقعية يكون البطل فيها إنسانا عادياً ، يمتلك طموحات وأحلام المواطن البسيط . كما يحافظ يوسف إدريس في الغالب على طابع شخصياته الكلاسيكية، فهي في العادة تنتمي إلى مجتمع معين وإلى طبقة معينة، تنطلق منها لتنشئ علاقاتها مع الآخرين، وهذه الشخصيات لم تكن خارقة للعادة غريبة على نمط العديد من الشخوص في الكثير من الروايات.

الفصل الرابع : السارد وأصواته

وقد بحثت الدراسة في هذا الفصل السارد وأصواته وقد توصلت إلى أن صفة السارد العليم بكل شيء هي المسيطرة على معظم أعمال يوسف إدريس الروائية، فالسارد غالباً يعلم بمقدار أكبر من الشخصيات الحكائية، بل إنه راو عالم بكل شيء ، وقادر على الولوج في أعماق الشخصيات وتحليل نفسيتها. ولعلّ مردّ ذلك إلى أن إدريس يهتمّ كثيراً بإبراز وجهة نظره الخاصة في أعماله الروائية ، إذ هو روائي صاحب موقف فكري واضح تجاه قضايا أمته والمجتمع الذي يحيا فيه ، ومن ثمّ كانت أعماله الروائية إفرازا طبيعيا لموقفه الفكري الذي حاول إيصاله لمتلقيه ، وهو ما يعني أن إدريس كان في الغالب يبتعد عن التعقيد في سرد الأحداث ، فالسارد غالبا يعلم أكثر من الشخصية ، وذلك كي يستطيع تقديم الأحداث بطريقة واضحة ، تقدّم أخيراً وجهة نظره تجاه العالم المعيش .

الفصل الخامس : الصيغ السردية

كانت الغاية من هذا الفصل هي الوقوف على الصيغ السردية في روايات يوسف إدريس، وقد خلصت الرواية إلى أن أبرز الصيغ السردية عند يوسف إدريس كانت في الغالب تتبلور ضمن نمط كلاسيكي دون اهتمام بالسرد الغرائبي أو العجائبي. وهو أمر أملاه النمط الكلاسيكي المسيطر على معظم نتاج إدريس الروائي . والذي يرجع إلى أن الفن في نظر إدريس هو موقف أيدلوجي بالدرجة الأولى ، يتم بوساطته التعبير عن الواقع المعيش ، ويتم به الكشف عن ملابسات الحياة التي يمثلها عامة الناس في مجتمع ما ، وهذه النظرة واضحة في مجمل أعمال إدريس الأدبية ، فهو يلجأ إلى طرح قضايا مصيرية ، يتم التعبير عنها بوساطة أساليب سرد بعيدة عن الإغراق في استخدام أساليب السرد ذات الدلالات الرمزية.

المصـــــــــادر

1. ادريس،يوسف، **جمهورية فرحات** ، القــاهرة، سلــسلة "الكتــاب الــذهبي" روز اليوسف، 1956م.
2. ادريس،يوسف ،**قصة حب**، القاهرة، دار الكاتب المصري، بالقاهرة. 1957م.
3. ادريس،يوسف ،**الحرام**، القاهرة، سلسلة "الكتاب الفضي"، دار الهلال، 1959.م.
4. ادريس،يوسف ،**العيب**، القاهرة، سلسلة "الكتاب الذهبي"، دار الهلال، 1962م.
5. ادريس،يوسف ،**العسكري الأسود**، القاهرة، دار المعارف؛ وبيروت، دار الــوطن العربي، 1962م.
6. ادريس،يوسف ،**رجال وثيران**، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، 1964م.
7. ادريس،يوسف ،**البيضاء**، بيروت، دار الطليعة، 1970م.
8. ادريس،يوسف ،**السيدة فيينا**، بيروت، دار العودة 1977م.
9. ادريس،يوسف ،**نيويورك 80**، القاهرة، مكتبة مصر، 198

المراجـــــع

10. إبراهيم ،عبد الله ،**السردية العربية** ،بيروت ،ط2 ،2000 م.

11. ابراهيم، عبد الله، **المتخيل السردي مقاربات نقدية في التنـــاص والـــرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت ،1990م.

12. أبو عوف، عبد الرحمن ،**البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،1971م.

13. أبو عوف، عبد الرحمن،**يوسف ادريس وعالمه القصصي** و الروائي

14. الرشيد، بو شعير، **دراسات في الرواية العربية**، الأهالي للطباعة والنـــشر، ط1، 1995م.

15. 9،الرفيق ،عبد الوهاب ،**في السرد دراسة تطبيقية** ،1988 م.

16. السيد، إبراهيم، **نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجـــة فـــن القصة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م

17. السيد ، شفيع، **اتجاهات الرواية العربية في مصر**، مكتبـــة الـــشباب، ط1، 1996**م.**

18. السويرتي،محمد،**النقد البنيـــوي والـــنص الروائـــي**،افريقيـــا الـــشرق،الدار البيضاء،1991م.

19. العويض، مصطفى، **تشكيل المكونات الروائية**، دار الحـــوار ، اللاذقيـــة، سوريا، ط1، 2001م.

20. العيد، يمنى، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، دمشق، 1983م.

21. القعيد، يوسف،**يوسف إدريس بعد عشر سنوات من الغياب**، القاهرة،2004م.

22. القط، عبد الحميد، **يوسف إدريس والفن القصصي،** دار المعـــارف للنـــشر والتوزيع، القاهرة،1989م.

23. الكيلاني ،مصطفى،**إشكالية الرواية** ، بيت الحكمة، 1990م.

24. الان، جربيه، **نحو رواية جديدة،** ترجمة: مصطفى إبراهيم مـــصطفى، دار المعارف ، مصر، 1990م.

25. المراشدة،عبد الرحيم، **الفضاء الروائي**،وزارة الثقافة ،عمان،2002.

26. المرزوقي سمير، شاكر جميل، **مدخل إلى نظرية القصة تحلـــيلا وتطبيقـــا،** الدار التونسية للنشر،تونس،1985م.

27. النساج، حامد،، **اتجاهات القصة المصرية القصيرة،** دار المعارف للنـــشر والتوزيع، القاهرة، 1981م.

28. الهادي، محمد ، **عبد الناصـــر ذو القنـــاع الجليـــدي،** مجموعـــة ناشـــري الالكترونية، ط1، 2004م.

29. الورقي، سعيد، **مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريـــس،** دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، ط1، 1999م.

30. ايليا ،اهنبـــرج،**ســـيكولوجية الإبـــداع الأدبـــي** ،ترجمـــة جـــودت إســـماعيل ،بغداد،1975م.

31. باختين ، مشييل،**اشكال الزمان والمكان في الرواية** ،ترجمة يوسف حلاق ،وزارة الثقافة دمشق ،1990م.

32. بارت، رولان، ، **النقد البنوي للحكاية،** ترجمة: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1988م.

33. بارت، رولان، **الدرجة الصفرية للكتابة،** ترجمة: محمد برادة، دار الطلبة، بيروت، ط1، 1982م.

34. بحراوي حسن، **بنية الشكل الروائي،** المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

35. تومانشفسكي، بوريس، ، **نظرية الاغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي،** ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية. 1982م.

36. تزفيتان، تودوروف ،**الشعرية** ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء حسن سلامة ،دار توبقال لنشر ،الدار البيضاء المغرب،ط 1،1981م.

37. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية،** ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.

38. جنيت، جيرار، **حدود السرد،** ترجمة: بنفيس بو حمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط، ، 1992م.

39. حداد، نبيل،، **نظرات في الرواية المصرية،** دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 2003م.

40. حميد، الحمداني،**بنية النص السردي،** المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء، 1991م.

41. ريكاردوهان، **قضايا الرواية الحديثة،** ترجمة: صباح الجعيم،1970م.

42. زيتوني، لطيف،معجم مصطلحات نقد الرواية،لبنان،بيروت، ط1 ،2002م.

43. سرحان، سمير، **على مقهى الحياة،** الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1988م.

44. سمعان، انجيل بطرس،**دراسات في الرواية العربية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،1987م.

45. سلامة عبير،نداهة الكتابة،المجلس الاعلى للثقافة،القاهرة،2003.

46. سلدان، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ، 1998م.

47. سلوم، داود وغزوان عناد،**النقد التطبيقي**، وزارة التعليم والبحث العلمي ، جامعة بغداد، 1989م.

48. سليمان،أحمد علي،**السرد العربي بين الموروث والابداع**،دار الكتاب الحديث،ط1،2005م.

49. صالح ،صلاح ،**قضايا المكان الروائي** ،دار شرقيات ،القاهرة،1997م.

50. صالح، عالية، **البناء السردي في روايات الياس خوري**، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ، ط1،2005م.

51. عبد المحسن,احمد ,**قراءات في القصة القصيرة** ,دار الاداب, بيروت,ط1 ,2004م.

52. عبد الهادي، فيحاء، **نماذج المرأة البطل في الرواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.

53. عثمان، بدري، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة، بيروت، ط1،1986م.

54. عطية، أحمد محمد،**البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977م.

55. عزام ،محمد،**تحليل الخطاب الادبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة**،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط 1،2003

56. عياد، شكري، **تجارب في الأدب والنقد**، الكتاب العربي، 1917م.

57. عياد شكري،**البطل في الأدب والأساطير**،دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971م

58. عيد,حسين،**يوسف إدريس، الصراع والمواجهة**،الهيئة العامة للثقافة ،مصر ،ط6، 1996م

59. غالي، شكري، **أزمة الجنس في القصة العربية**، بيروت، ط1، 1962م.

60. فتحي ،ابراهيم ، **يوسف ادريس السارد العظيم** ،فصول ،ادب ونقد ، 1993 م .

61. فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ، 1978م.

62. فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون العامة، ط1،1987م.

63. فلوح،نزار،**البحث عن اليقين المراوغ**،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع677 ،1999.

64. فوزي، محمود، **يوسف إدريس على فوهة البركان**، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، ، 1990م.

65. فورستر، أ، م، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، دار جروس برس، طرابلس، لبنان،1994م.

66. فيشر، ارنست، **صيرورة الفن**، ترجمة: اسعد ميلم، الهيئة المصرية العالمية للكتاب، القاهرة، ، 1971م.

67. قاسم، سيزا، **بناء الرواية** ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984م.

68. كنعان، شلوميت ريمون، **التخييل القصصي و الشعرية المعاصرة**، ترجمة: حسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995م.

69. لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م.

70. محي الدين، صبحي، **نظرية الرواية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ، 1981م.

71. مرتاض، عبد الملك **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998م.

72. مرعي، فؤاد، **المدخل إلى الآدب الأوروبي**، مطبوعات جامعة حلب، 1977م.

73. مندلاو ،ا، **الزمن والرواية** ،ترجمة بكر عباس ،دار صادر ،بيروت ،1997م.

74. مندور، محمد، **في المسرح المصري المعاصر**، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ، 1971م.

75. منيف ،عبد الرحمن،**الكاتب والمنفى** ،دار الفكر الجديد ، بيروت ،1992م.

76. ميشيل، إلياس، **الهوية**، ترجمة: علي وطفه، دار الوسيم، دمشق، ط1، ، 1993.

77. نبيل سليمان،ويمنى العيد، **الرواية العربية بين الواقع والايدلوجيا**، دار الحوار، اللاذقية ، 1986م.

78. نجمي، حسن،**شعرية الفضاء السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

79. نصار ، حسني، **صور ودراسات في أدب القصة،** مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، 1977م.

80. هلال ، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث،** دار العودة، بيروت ،1978م.

81. يسن ، السيد وجمال زكي، **أسس البحث الاجتماعي،** دار الفكـــر العربـــي، القاهرة، 1963م.

82. يقطين،سعيد،**تحليل الخطاب الروائـــي**،المركـــز التقـــافي العربـــي ،الـــدار البيضاء،ط1،1989 .

83. 63-Akarpar shok. The short stories of yousuf Idris . Brill ip. Modern Egyptiananton kiden .P.M(1981).

الدوريـــــــــات

84. إدريس ، يوسف، الشخصية المصرية، مقال منشور في **صحيفة الخيـــر**، 1956م.

85. إدوار، الخراط ، **يوسف إدريس صاحب الموهبة الحوشية**، فصول ، 1991

86. إسماعيل، عز الدين، إدريس يوسف والكلمة الفاعلة، **فصول** ،م4، 1991م.

87. الخراط، إدوار، يوسف إدريس صاحب الموهبـــة الحوشـــية، **فـــصول**، م2، 1991م.

88. الخميس،أحمد،العـــسكري،**مجلـــة زي نـــت** الالكترونية،شـــبكة الانترنـــت. www.zaynet.com

89. الساعدي ,علي خضر ,يوسف ادريس ودلالة الصمت عن الابداع القصـــصي ,**صحيفة الأهالي الثقافية** ,عدد246 ,2008م . www.ahali-iraq.net

90. ، الزيات، لطيفة، قراءة في رواية العيب، **فصول**، م4، 1991م.

91. السيد، ياسين، التطور الأدبي للإنحراف الاجتماعي تحليـــل سوســـيولوجي، **فصول**، 1991م.

92. الشاروني، يوسف، البيضاء، دراسة في رواية البيضاء، **فصول**، ، 1990م.

93. العالم، محمود، من أجل قـــراءة جديـــدة لأدب يوســـف إدريـــس ، **فـــصول**، 1991م.

94. الفاتح،عبد السلام، اللغة القصصية عند يوسف ادريس،**الاقلام** ،ع6،1987 م.

95. برادة، محمد، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعـــددين، **فـــصول**، م1، دار الهلال للنشر والتوزيع، ، 1993

96. بو الطيب، عبد العال،اشكالية الزمن في النص السردي،**فصول**, الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،م12،ع،1993،2م.

97. حداد، نبيل، لغة الاي أي ليوسف إدريس، **دراسات العلوم الإنسانية**، م2، 1995م.

98. حداد،نبيل،الرواية في الاردن،**مؤتة للبحوث**،م1 ع6 ، 1996م.

99. خشبة، سامي، حمزة الحب والثورة، **فصول**، 1990م.

100. دومة ,خيري,قراءة جديدة في رواية البيضاء ,**جريدة اخبار الكويت** .
www.kuwnews.com

101. رزوق ،اسعد ، موسوعة علم النفس ،**المؤسسة العربية لدراسات والنشر** ،بيروت،ط2، 1979 م.

102. سلامة عبير ,ثنائية وعي الذات ,الرمز في الأدب القصصي ,نقلا عن الموقع
www.aslime.net ,

103. سليم،محمد أحمد،يوسف إدريس بين الالتزام والإبداع الأدبي،**صحيفة عكاظ**،2004/5/24. www.adabwanagd.com

104. عبد القادر، فاروق ،جمهورية فرحات، **مجلة المسرح**، 1964م.

105. عبد الحميد ،فردوس ،عناصر الحداثة في الرواية المصرية ،**فصول** ،ع4،م4، 1984.

106. عبد العزيز ,ربيع محمد ,جدل الانا والاخر في ادب يوسف ادريس ,**اصوات معاصرة**, عدد 186 ,2006

107. عبد الجبار، عباس، التذوق الأدبي بين الشكل والمضمون، **المحرر**، 2002م.

108. عزام،محمد, التحليل البنيوي للرواية ' **مجلة الموقف الأدبي** ,اتحاد الكتاب العرب ,دمشق ,عدد360 ,2001م.

علاء الدين،أحمد،يوسف ادريس وعالم القصة القصيرة،**جريدة الاسبوع الادبي**،اتحاد الكتاب العرب،دمشق. www.awu.dam.org

109. علي ،الشاذلي،يوسف أدريس والقصة القصيرة،**مجلة أدب ونقد**

www.adabwanakd.com

110. عيد ,حسين،قصة الانثى غير المتعلمة في ادب يوسف ادريس،**مجلة الموقف الادبي**،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع247 ،1991م.

111. فاعور ,ياسين ,اشكالية الراوي ,**مجلة الموقف الادبي** ,اتحاد الكتاب العرب ,دمشق ,عدد306 ,1996م

112. فتحي،ابراهيم،يوسف ادريس الراوي العظيم،**فصول**،1993م.

113. فلوح،نزار,البحث عن اليقين المراوغ،قراءة في قصص يوسف ادريس ،**جريدة الاسبوع الادبي**،اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،العدد677 تاريخ1999/9/52.

114. ماركيز،غارسيا،روائيون وكتاب، **كتابات معاصرة** ،م1 ،ع3 ، 1989م.

115. محسن،أحمد علي،يوسف ادريس وعالمه الابداعي،**مجلة مسارات.** www.masarat.net

116. مواسى،فاروق،قصة ليوسف ادريس وقراءتها،**مجلة العربي الحر**،ع68،2007م. www.freearabi.com

117. نعمات، أحمد فؤاد،، رواية العيب، **فصول**،م6، 1991م.

118. نعمة، اسكندر،تابو الجنس عند يوسف ادريس،**مجلة النور**،ع 152 ،2003 م. www.an-nour.com/old/old/152/culture&arts/culture_arts.htm

119. نعمة ،اسكندر ، يوسف إدريس بين الموهبة والأزمة القصصية, **فصول**,1991م 0

120. وادي، طه، صورة فوزية في قصة حب، فــصول، **دار الهــلال للنــشر** والتوزيع، 1991م

Abstract

The Experience of Novel Writing by *Yousef Edris*

By

Maisoon Mahmoud Nayel Shyyab

Supervisor

Prof، Dr، Nabil Hadad

Over the past century, the innovative experience of *Yousef Edris* has been occupying a significant place in the Arab literature، His differing literary works imposed influential presence within the field of Arab thought, as demonstrated by the many research studies and articles which I have conducted taking in focus his creative works of short story, play and novel writings،

The literature review I have conducted for criticism works which investigated and analyzed *Yousef Edris* works revealed that they were mainly focused on his short story efforts due to the impressive contribution of this creative author to such narrative pattern of the Arab culture as emphasized by critics and scholars who considered *Yousef Edris* as the most celebrated writer of the Arabic short stories،

Novel writings marked a hallmark in the creativity of *Yousef Edris* which embodied his extended lifelong experience of creativity، Along such lines, this study was an attempt to investigate, in particular, the novel product by *Yousef Edris* being motivated with the fact that his experience of novel writings formed a turning point in the Arab culture، A review of

the literature studies addressed *Yousef Edris* works would have showed keen interest of scholars and critics in *Yousef Edris* as story teller, with too little attention being given to his novel works compared to short stories،

From this point of departure, the current study attempted to investigate *Yousef Edris* novel works, identifying its artistic development, and exploring intellectual implications and visions contained therein، To achieve that goal, this study relied upon a number of criticism theories interested in analyzing component of such novelistic components as time, place, and characters، The organization of the present study included introductory chapter, five chapters and a conclusion، The introductory chapter demonstrated motivation for choosing *Yousef Edris* works for study، The five chapters of the study were:

Chapter One: Time in *Yousef Edris* Novels

Chapter Two: Place in *Yousef Edris* Novels

Chapter Three: Character in *Yousef Edris* Novels

Chapter Four: Narrator & Voices in *Yousef Edris* Novels

Chapter Five: Narrative Patterns in *Yousef Edris* Novels

In conclusion, the study attempted to demonstrate the major issues discussed revealing the conclusions regarding novel writing experience by *Yousef Edris*